
قسطنطين ستانسلافسكي
إعداد الممثل

قسطنطين ستانسلافسكي

إعداد الممثل

ترجمة

د. محمد زكي العشماوي

محمود مرسي أحمد

مراجعة

دريني خشبة

تقديم

د. محمود جمال الدين

الكتاب: إعداد الممثل

الكاتب: قسطنطين ستانسلافسكي

ترجمة: د. محمد زكي العشماوي، محمود مرسي أحمد

مراجعة: دريني خشبة

تقديم: د. محمود جمال الدين

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور - الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

ستانسلافسكي، قسطنطين

إعداد الممثل/ قسطنطين ستانسلافسكي، ترجمة: د. محمد زكي العشماوي، محمود مرسي أحمد/ مراجعة: دريني خشبة/ تقديم: د. محمود جمال الدين

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٣٩٥ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولي: ٧ – ١٦ – ٦٨٢٣ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع: ٩٤١٨ / ٢٠٢٠

إعداد الممثل

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

هذه ترجمة كتاب

AN ACTOR PREPARES

STANISLAVISKY

مقدمة

قسطنطين سيرجيفيتش ستانسلافسكي، اسم عالمي معروف في مجال المسرح (١٨٦٣– ١٩٣٨) وهو ممثل ومخرج مسرحي اشتهر في روسيا، واقترن اسمه بالمدرسة الواقعية معتمداً في بداية حياته الفنية على المسرح التجريبي، والذي كان يستمد من الطبيعة والواقع محاكات،مما جعلت الفنان يتعايش مع الواقع الذي يعيشه وأن يحاكي الطبيعة وبما فيها من صدق تجسيد الواقع ومعايشة الفنان لهذا الواقع والتي أغنت الفنان بصدق المشاعر والتعبير وتلقائية التمثيل مستعينا بالمشاعر والأحاسيس الداخلية والتي عن طريقها تتم عملية تجسيد الممثل للشخصيات الواقعية من الحياة والواقع.

ويعرض ستانسلافسكي أفكاره بطريقة الهدم والبناء، حيث يظهر أفكاره بحوار مفترض بين المدير والتلامذة، معتبراً نفسه أحد هؤلاء التلامذة، فنرى المدير هنا يستمر بوضع الطالب في ظروف ويذكره بأمثلة من الواقع و يحاوره حتى يهدم ما لدى التلميذ من أفكار ويبني فوقها بتعصب كبير أفكاره ومبادئه هو، ومن خلال هذه الطريقة قام بوضع كتبه الثلاثة"حياتي في الفن" و"إعداد الممثل" و"إعداد الدور المسرحي، بناء الشخصية".

والممثل في مسرح ستانسلافسكي مطالب بأن يعيش مع الشخصية وأن يدرس معالمها وأن يحلل كل مايتعلق بهذه الشخصية، وأن يحرر الأحاسيس والمشاعر وردود أفعالها في عملية التقمص والاندماج،وبهذا تمكن ومن خلال العرض المسرحي على أن يخلق شخصيات متباينة المعالم، وكل منها تختلف عن الأخرى وبموجب ثقافتها وحالتها الاجتماعية ومزاجها وانفتاحها وقوة حضورها وتواجدها على المسرح، فإذا حاول الممثل أن يحلل شخصيته وأن يوجد أبعادها

الثلاثة استطاع بهذا أن يجسد الشخصية وبما يمليه عليه هذا التحليل، وفي ضوء هذا يتم تكامل الشخصية من ملابس وماكياج وكل مايتعلق بشخصيته.

وانطلاقاً من فكرة أن ما يطرح على خشبة المسرح هو الواقع أو الحقيقة، يعتمد ستانسلافسكي بشكل أساسي على الواقع اليومي المعاش أو الحياتي، فينطلق منه ليصل إلى واقع يشبه الحياة ويختلف عنها، ومع بقاء مراقبة العقل والوعي لما نفعله على خشبة المسرح ضمن الانسياق مع اللاوعي في كثير من الأفعال والمشاعر، فالصدق الذي يسعى الممثل إلى تحقيقه وفقاً لطريقة ستانسلافسكي، ليس صدقا واقعيا، بل هو صدق فني، فهو يؤمن للممثل وجوده في نفسه ولدى الآخرين من فريق العمل المسرحي وبدون هذا الصدق لا وجود للعمل الفني الخلاق على المسرح، فالخيال يرتبط به هذا الصدق، حيث يؤكد على العمليات الداخلية لدى الممثلين، وعلى الوسائل التي يستطيع الممثلون من خلالها استحضار المشاعر والانفعالات من تجاربهم،فعلى الممثل أن يفكر "ما الذي ينبغي عليه أن يفعله"، و عليه استخدام (لو) التي يعتبرها ستانسلافسكي هي المفتاح الخاص الذي يفتح باب التجسيد الخيالي للمشاعر والانفعالات وللحياة الشخصية بأكملها، وهناك أيضا "الذاكرة الانفعالية" التي تؤكد على محاولة الممثل والممثلين تذكر المناسبات التي حدثت فيها، أو من خلال حياتهم والظروف المماثلة لها في المسرحية، بعدها يعيدوا تكوين أو إيقاظ أو تذكر ذلك الانفعال الذي كانوا يشعرون به من خلال ذلك الزمن الماضي، ودمج الانفعال والإيماءات التي أوحى بها أو تم استثارتها في المشهد الدرامي الآني وبشكل مناسب، أي تكيف ما في داخله بما يتناسب مع الدور، مع التأكيد على تجنب "الإحساس المتطرف" الذي يبديه الممثل على خشبة المسرح، لما له من تأثير سلبي في إيقاف التواصل مع المشاهد ومع الممثلين على خشبة المسرح، وكما يقول: "لكل لحظة فعل يرتبط بشعور محدد، وكل شعور يستدعي بدوره فعلاً محدداً"، أي أن يعرف من أين أتى؟ولأي سبب هو موجود؟ فيدرك أن عليه جعل منهجه يعمل من

الداخل إلى الخارج، والفعل الأولي الفيزيولوجي هو نقطة الانطلاق في خلق الشخصية، إلا إذا كان هناك دور مكتوب يمكن البدء مع الممثل من الخارج إلى الداخل، ودونه نجد الارتجال الوسيلة التي اكتشفها ستانسلافسكي بحيث هي قوة دافعة لخيال الممثل، وهو تأكيد للدخول إلى الحياة الشخصية الداخلية، بصورة أكثر صدقا وهو الأساس في حل التناقض القائم في فن الممثل، الوهم – الحقيقة، الخيال – الواقع، أي بالانتصار للواقعية وللحقيقة النفسية، وجعل الشخصية الخيالية تصبح شخصية واعية، بواسطة خلق حياة روح الشخصية من روح الممثل.

أسلوب ستانسلافسكي

يفضل معظم المخرجين التقليد للحركة كأسلوب في الإخراج، فيقوم بإعطاء الملاحظة وتمثيل الشخصية ويطلب من الممثل تقليده، فلا يسمحون له أن يبدع وأن يضيف ماعنده من اللمسات الفنية والابداعية والتي هي بالأساس التجارب الذاتية والحسية والجسدية التي يملكها ولهاذا سيؤدي هذا التقليد إلى انفصال الإحساس عند الممثل بالشخصية التي يمثلها والمشاعر الداخلية التي يحسها لتاخذ مجراها الطبيعي في تجسيد معالم الشخصية وتسخيرها على المسرح، ولهذا عمد ستانسلافسكي على تحويل الممثل وبموجب ماتمليه عليه ابداعاته ومهارته الحرفية في التمثيل بالاعتماد على طاقته وقدرته في توصيل معالم الشخصية ومن خلال عدة وسائل استنتجها ستانسلافسكي في تجسيد الشخصية من قبل الممثل، ولا سيما انه كان يحترم الممثل ويسعى إلى تفجير طاقته الابداعية لكونه أداة التعبير والتوصيل والذي من خلاله تتم عملية التواصل والمتابعة مع الجمهور.

ويعتبر العرض الذي قدمه ستانسلافسكي لنص مكسيم جوركي "الحضيض" محطة هامة في تاريخ المسرح الطبيعي، لأنه كان صياغة جمالية متكاملة لكل أبعاد الطبيعة في العرض المسرحي، وحيث أن الغاية من أعراف الطبيعية هي تصوير الحياة وتحقيق الإيهام من خلال أسلوب أداء يقوم على التماهي الكامل بين الممثل والشخصية التي يؤديها، وعلى تمثل المتفرج بهذه الشخصية، والواقعية النفسية هو

الاتجاه الذي طوره ستانسلافسكي بعدما تحول عن الطبيعية في مسرح الفن في موسكو عام ١٨٩٨ في عملية إعداد الممثل وتحضيره للدور حين ركز بحثه على التوصل إلى مصداقية في الأداء من خلال إبراز الجانب السيكولوجي للشخصية، وقد وجد في مسرحيات تشيخوف و مكسيم ما يسمح له بتحقيق ذلك.

والحياة على الخشبة شبيهة بالحياة الواقعية من حيث تعداد مقوماتها، من وجود وبيئة إلى مشاعر"صادقة"، إلا أنه ضمن هذه الفكرة بالذات التي تحمل صدق المشاعر رغم عدم مصداقية السبب، ونوع الوسيلة المستخدمة لإثارة هذا النوع من المشاعر والأفعال الناتجة عن هذه المشاعر، و التي هي فعلاً حدث واعي بكل ما يملك على خشبة المسرح، هنالك إشكالية "كيف تكون الحياة الدرامية التي يدعي ستانسلافسكي أنه فن صادق؟" وهو ناتج عن أفعال واعية تتجه إلى اللاوعي "كيف يكون مشابهاً للحياة الحقيقية التي تنتج من أفعال لاواعية في أغلبها؟

والمبدأ الأساسي في فن ستانسلافسكي هو "الإبداع اللاشعوري خلال وسائل المهارة الفنية الشعورية" أي من خلال أفعال واعية تماماً، وهو يعتبر أن الحياة على الخشبة أكمل و أعمق من الحياة العادية،فكل فنان يكون فنان حقاً إذا كان يشعر بالرغبة في خلق داخل نفسه حياة أخرى أعمق وأكثر أهمية من التي تحيط به فعلاً ويعتمد على أنه يجب أن يكون لأي فعل على خشبة المسرح وفي الحياة الدرامية مبرر داخلي ويجب أن يكون الفعل منطقي ومتصل ببعضه اتصالاً معقولاً و واقعياً، فالمشاعر على الخشبة من حيث المنشأ في الأغلب لا شعوري ولا يخضع لسلطان الممثل مباشرةً، وتظهر نتيجة للتركيز في الظروف المسرحية المعطاة، فهذه الظروف تحيط بالممثل على الخشبة ويستطيع الوصول إليها بسهولة، ولهذه المشاعر تأثير قوي في الحياة الداخلية للممثل وبمجرد إيجاد علاقة بين الحياة اليومية وحياة الدور يولد الدافع والحافز الداخلي للممثل..مع إضافة التجربة الشخصية الحياتية للممثل فيدفعه ذلك إلى التصديق والإيمان بكل ما يحدث على خشبة المسرح في

حياة دوره، ويلعب الخيال دور مهم في أداء الممثل فعليه تجاهل المادة حوله واستخدامها في الوقت نفسه في دمج لاواعي و واعي للعالم المتخيل والواقعي الذي يحيط به على خشبة المسرح. ومن خلال تخيل بطريقة تختلف بين كل شخص للظروف المعطاة له فهي تمد بتخطيط عام لحياة الشخصية التي عليه أن يؤدي دورها وبجميع الظروف المحيطة بها، ويجب الإيمان حقيقة بالاحتمالات العامة التي تحيط بشخصية الدور، ثم يعتاد الممثل عليها فيشعر أنه وثيقة الصلة به ثم يشعر نتيجة لنجاحه هنا أن الانفعالات صادقة أو ما يسمى بالمشاعر التي تبدو صادقة.

يقول ستانسلافسكي "إننا لا نرجع العواطف التي تبدو صادقة إلى المشاعر الواقعية نفسها بل إلى شيء قريب الصلة بها، إلى الانفعالات التي نستعيدها بطريق غير مباشر، وبدافع من المشاعر التلقائية الصادقة" ثم يضيف أنه يجب على الممثل أن ينطلق في تمثيله من مشاعره الداخلية فعليه أن يعيشها على الخشبة المسرح من خلال إثارتها بدافع من خياله يؤمن الممثل أن هذا الدافع حقيقي، مستخدماً بذلك ذاكرته "الانفعالية" الناتجة عن تجاربه في الحياة العادية، ومن خلال عقله الواعي يصل إلى الحالة اللاشعورية في التمثيل التي تنبع من عقله الباطن وباستمرار أشراف العقل الواعي.

وهنا يختلف الأمر بين مصدر الانتاج لهذه المشاعر وبين مصدر نتوجها، من مشاعر حية وحقيقية إلى مشاعر قريبة من الحقيقية. وكل الأفعال التي يقوم بها الممثل على الخشبة يجب أن تنشأ خلال التمثيل لاشعورياً وبعد انتهاء التمثيل يجب أن تبقى في نطاق اللاشعور، لتعود لتظهر فيما بعد أثناء القيام بتمثيل الشخصية مرة أخرى. ويلعب ثالوث: الشعور –العقل أو الفكر – الإرادة دور المشرف والمساعد في كل ما يتعلق بحياة الممثل في الشخصية على الخشبة وفي أثناء التدريب.

والمساعد الآخر لصدق هذه الحياة هو صدق الكاتب المسرحي في نصه: فيجب عليه الإخلاص في الانفعالات والمشاعر لتبدو صادقة في ضوء الظروف المعطاة أو التي يهيئها هو نفسه للمسرحية، ويجب على الممثل أن يجعل كل هذه الأمور تتدخل في خلقه لدوره: القصة وحقائقها وأحداثها وعصرها وزمانها ومكان تمثيلها وظروف الحياة وتفسير المخرج و أوضاع وحركات الممثلين على المسرح والإخراج والمناظر والملابس والأثاث و الإضاءة والمؤثرات الصوتية وكل الظروف المعطاة له، وأن يعيش خلال الدوافع التي جعلت الكاتب يكتب قصتهويقول ستانسلافسكي: ليس هناك ما يسمى واقعاً أو حقيقة على خشبة المسرح الفن نتاج الخيال وينبغي أن ينحصر هدف الممثل في تحويل الرواية إلى واقع مسرحي.

فالحقيقة إذاً على خشبة المسرح عند ستانسلافسكي تتمثل بالحقيقة الحياتية في مدى حقيقة الحياة التي نحياها بصدق في كل ما يبنى على خشبة المسرح بكل قوامها المتجسد بالإنسان الذي يحيا وهو الممثل على خشبة المسرح وبوجود المشاعر التلقائية و المتوضعة في عالم اللاوعي لدى الإنسان في الحياة العادية وكذلك على خشبة المسرح فهي بالنسبة لستانسلافسكي يجب أن تكون موجودة في اللاوعي، نتيجة لدراسة الظروف الواقعية للدور فتخلق الشخصية في عالم الوعي وتخلق صوراً لها في اللاوعي تظهر عند أداء الدور بطريقة صادقة وتلقائية،فهنا تتمثل الحياة الشبيهة بالحقيقية على خشبة المسرح متجسدةً بصدق المشاعر والانفعالات لأنها أصبحت جزء من نفس الممثل مرتبطة بصدق بمحتويات الرواية.

د. محمود جمال الدين

مقدمة الترجمة

عندما كان كونستانتين ستانسلافسكى يكتب كتابه الكبير « حياتي في الفن » كان لا يترك مناسبة إلا ويعرض فيها بالحديث عن الطريقة المثلى لتعليم الممثل كيف يجيد فنه ويتمكن منه، إلا أنه فضل إرجاء تفصيل هذا الحديث إلى كتابه هذا « إعداد الممثل » الذي لم يكن قد كتبه بعد والذي فكر نهائياً في كتابه وهو يزور فنلندة سنة ١٩٠٦، وذلك حينما جلس فوق إحدى الربوات المشرفة على مياه الخليج، وراح يفكر في ماضية في التمثيل بعد تلك الفترة الحالكة التي مر بها مسرح الفن بموسكو بعد وفاة تشيكوف، وبعد سقوط مسرحيات ميترلنك العظيم التي قام بإخراجها ستانسلافسكي نفسه. وبعد أن خيل إليه أنه لم يبلغ ما كانت تتوق إليه نفسه من السمو والارتفاع إلى ذروة الفن الصحيح الصادق مما يصفه لنا فيقول:

« كل ذلك يقيمني ويقعدني بل كان ينتزع مني ثقتي بنفسي ويطوح بها في بيداء القنوط. ويجعلني أبدو في عيني شخصاً متخشباً ولا حياة فيه..لقد جعلت أشطح فكري فوق تلك الربوة المشرفة على البحر أهيم بفكري في ماضي الفني جميعه لقدكنت أعجب أين غاص غرامي بخلق المعجزات في عالم الفن .. وكيف وأين أستطيع أن أكتشف الكهف الذي اختبأ فيه فني فلا يريد أن يرى وجهي..»

«لقد جعلت أستعرض ماضي خطوة فخطوة، فتبينت رويداً رويداً أن المحتويات الداخلية التي كنت أضعها في الدور في المدارج الأولى من خلقه ثم المحتويات الداخلية التي كانت تتولد في روحي بمضي الزمن بعد ذلك كانت تختلف في الحالين اختلافاً شديداً بل اختلافاً هو أبعد مما بين السماء والأرض لقد كان كل شيء في الحالة الأولى يصدر عن صدق داخلي أعني عن إحساس داخلي صادق إحساس جميل مثير.. أما الآن فكل ما تبقى من هذا الإحساس الصادق

العميق فهو قوقعته الحالية التي لفحتها الريح.. جمجمته العارية ذات العينين المثقوبتين والأنف الطائر... الرفات والرماد... تراب البلى العالق بنوافذ الروح...

لقد نسيت الآن الإحساس بالصدق.. ذلك الإحساس الذي هو العنصر الأساسي.. بل الموقظ.. بل المحرك، بل الرافعة التي ترفع حياة الدور وتبعد عنه الافتعال والمظاهر الآلية والصبغة المصطنعة والحركات المتكلفة...

« فياترى ماذا كان في وسعي أن أفعل، وكيف كان يجب أن أنقذ أدواري من العطب الذي مسخها وشوه جمالها، والتحجر الروحي الذي طرأ عليها واستبداد العادة الظالمة التي جعلت تمثيلي شعوذة آلية بعيدة عن الصدق! لقد كانت تواجهني حاجة ماسة إلى مكياج روحي قبل كل حفلة لأن المكياج المادي وحده لم يكن شيئاً مذكورا إلى جانب هذا المكياج المادي المفقود وكان لابد لخلق هذا المكياج من معرفة السبيل إلى دخول الهيكل الذي لا يمكن في غير جوه الروحي ممارسة عملية الخلق.

« وفي أثناء قيامي بتمثيل أحد الأدوار التي مثلتها مراراً وتكراراً من قبل حدث فجأة ولغير سبب واضح أن أدركت المعنى الداخلي للصدق. هذا المعنى الذي كنت أعرفه منذ زمن طويل، والذي مؤداه أن القدرة على الخلق فوق خشبة المسرح تتطلب – أول ما تتطلب – ظرف خاص سوف أسميه الجو أو المزاج الخلاق. وقد بحثت له عن اسم آخر خير من هذا الاسم فلم أجد ولقد كنت أعرف هذا بالطبع قبل ذلك؛ ولكني لم أكن أعرفه إلا معرفة ذهنية فقط. أما منذ هذه الليلة فقد دخلت هذه الحقيقة في كياني كله وأخذت أدركه لا بروحي فقط ولكن جسمي أيضا. والإدراك عند الممثل ليس معناه أن يدرك بعقله فحسب ولكن معناه أن يحس.. أن يشعر ويشعر بحسه كله.. ولهذا السبب يمكنني أن أقول: إنني أدركت في هذه الليلة لأول مرة بعد غياب طويل حقيقة كنت أعرفها من عهد بعيد ولقد فهمت أن هذا الجو أو هذا المزاج يأتي للممثل العبقري طائعاً مختاراً، ومن تلقاء نفسه وهو واقف على خشبة المسرح. ويأتي إليه في جميع

كماله وفي كل خصوبته. أما ذوو المواهب القليلة و بالأحرى فقراء المواهب فلا يتيسر لهم إلا في النادر.

« وإني لأسائل نفسي: أليس ثمة وسائل فنية مصطلح عليها لخلق هذا المزاج الخلاق. حتى يمكن للإلهام أن يظهر بصورة أكثر مما تعود أن يتنزل به؟».

ومن هذه المقتطفات الطويلة يرى القارئ أن المقدمة الحقيقية لهذه الترجمة لكتاب «إعداد الممثل » هي كتاب المؤلف نفسه «حياتي في الفن»، وكتاب «إعداد الممثل » هو أول كتاب عملي فيما نسميه بحق: «كتاب نحو التمثيل » أو قواعده ودروسه التي لا يمكن أن يتمكن ممثل من فنه المسرحي إلا إذا وعاها وحرص على دراستها دراسة عميقة تطبيقية مستوفاة وأهم ما يهدف إليه الكتاب هو ما جاء في ثنايا المقتطفات السابقة من كتاب "حياتي في الفن" هو الإحساس بالصدق والممثل يؤدي دوره ثم العمل على توفير المزاج أو الجو الخلاق في أثناء التمثيل وذلك بالبعد عن التمثيل الآلي والقوالب الزائفة التي يلجأ إليها الدجالون المشعوذون ممن يحترفون حرفة التمثيل لكي يصفق لهم الجمهور

على أن للإحساس بالصدق طرقاً طويلة شاقة لا يكفي لتحقيقها أن يتلو القارئ هذا الكتاب، ثم يحسب أنه العالم المتضلع في فنون التمثيل إن كل درس من دروس الكتاب شيء غريب علينا... ولا بد من التطبيق العملي الواعي لفهم ما يريده المؤلف... ثم كيف نوفر على خشبة المسرح هذا المزاج الخلاق الذي يخلق المعجزات؟ إن لذلك أيضاً طرقاً طويلة شاقة يجب أن يعي الممثل رأي المؤلف فيها، ثم يصير التطبيق عليها ومناقشة أساتذته وإخوانه فيها.. والرجوع إلى هذه القلة القليلة من عباقرة التمثيل عندنا، ممن حققوا هذا المزاج الخلاق فوق خشبة المسرح ومعرفة الأدوار والروايات التي حققوه فيها.. ولماذا كان يصعب عليهم أحياناً أن يوفروا لأنفسهم ولزملائهم هذا الأساس الصادق، وذلك المزاج الخلاق اللذين يتحدث عنها المؤلف نفسه ستانسلافسكي العظيم.. الذي اتخذ من: شخصية تورتسوف دريئة يختبئ وراءها وهو يلقن تلاميذه دروس وتطبيقات

وفلسفات هذا الكتاب.

إن المؤلف يريد أن يكون التمثيل فناً، فما السبيل إلى ذلك؟

وهو يحدثنا عن الخيال أو التخيل في خدمة الممثل، فكيف تتوفر نعمة التخيل، وما هي الوسائل والمعايير التي يمكن أن يصل بها الممثل إلى التخيل قبل أن يدخل خشبة المسرح، وحين يقف عليها ليزن كل شيء بميزانه الصحيح، ولتكون كل حركة من حركاته شيئاً صحيحاً روحانياً سليماً، لا يتلف تمثيله ولا يمسخ تمثيل الآخرين؟

وهو يحدثنا عن الانتباه وتركيز الانتباه لكي يتم اندماج الممثل في الجو الذي يقف فيه وهو يعطى إخوانه ويأخذ منهم فما السبيل إلى ذلك؟

والمؤلف يحذر الممثلين من توتر عضلاتهم وهم وقوف على خشبة المسرح يؤدون أدوارهم، لأن توترها هذا أكبر أسباب خيبتهم في أداء هذه الأدوار.. ثم هو ينصحهم لهذا السبب بتعلم الطرق التي يمكنهم بها أن يرخوا عضلاتهم.. فكيف؟

وهو ينصح بتقسيم الدور إلى وحدات وأهداف حتى لا يتخم الدور صاحبه إذا (أكله) مرة واحدة.. وهو يقول إن لكل وحدة هدفاً.. ومن هذه الأهداف كلها يتألف الدور.. ومن أهداف الأدوار كلها يتألف هدف المسرحية.. والممثل الذي لا يعرف هدف المسرحية التي يشترك في تمثيلها غير جدير مطلقاً بالوقوف على خشبة المسرح.. وهذا تحذير جدير بالدرس طبعاً. فكيف؟

وهو يفرد فصلاً رائعاً ليحدثك عن وجوب الإيمان بما تقوم بتمثيله، ثم الإحساس بالصدق فيما تفعله وأنت واقف على خشبة المسرح، فبماذا تحقق هذا الإيمان؟ وهل هناك سبيل تجعلك تنسى أنك تمثل مسرحية خلقها المؤلف خلقاً.. وكيف تتوسط بين المسرح الذي تقف فيه وبين الإيمان بأن ما تمثله هو حقيقة لا ريب فيها وأنك تتقمص الشخصية التي تمثلها حقاً؟

ومن أثمن فصول الكتاب ذلك الفصل الذي يتحدث فيه المؤلف عن الذاكرة

" الانفعالية التي يستعين بها المؤلف على إشاعة الحياة والصدق فيما يقوم بتمثيله، وإن كان تمثيل دوره للمرة المائة بعد الألف؟ فكيف؟ ما أروع حديثه في هذا..

ثم يتحدث المؤلف عن وجوب الاتصال الوجداني بين الممثلين وهم وقوف على خشبة المسرح، وينبه إلى أن الممثل الذي يترك زملاءه في ناحية ويكون ذهنه (شاطحاً) في ناحية أخرى، هو كالشاة الضالة التي يأكلها الذئب أو كالنغمة الناشز التي تمسخ اللحن كله.. أو كالحجر الهش الذي يتسبب في انهيار البنيان جميعه.. ولكن للاتصال الوجداني قواعد وأسس لا يمكن تحقيقها بمجرد معرفة عنوان الفصل إن دراستها واجبة وعلى الإلمام بها يتوقف نجاح الممثل اذا أراد أن يكون شيئاً في دنيا التمثيل.

ويعقد المؤلف فصلاً ليتحدث فيه عن "التكيف"، أي كيف يتكيف و يتهيأ لكل حالة من حالات الدور والرواية نفسها بحيث يندمج في تيار الأدوار كلها.. دوره هو نفسه وأدوار زملائه.. حتى يكون نغمة متزنة منسجمة لا نشوز فيها.. إن الممثل الذي لا يحسن كيف يتكيف لكل موقف ولكل خطوة في المسرحية وفي الدور، غير جدير بالانتماء إلى فن التمثيل إن فوق المنصة وفي أثناء التمثيل تجري تيارات روحية لابد أن ينحرف الممثل فيها ويكون جزء منها... فما هي هذه التيارات التي إن جهلها الممثل لم يحسن كيف يتكيف؟

ثم يتحدث المؤلف عن القوى الداخلية التي تعمل في نفس الممثل... القوى الإبداعية التي تخلق العجائب فوق خشبة المسرح، والتي كثيراً ما تقتل المسرحية وتميتجميع الممثلين إذا كانت قوى تقوم على الغرور والفردية وحب الذات.. فكيف نوفر الجو لظهور هذه القوى وتطويرها وتهذيبها وجعلها قوى صالحة لا تشذ ولا تشرد ولا تجور؟ إنها أثمن ما تزخر به نفس الممثل الصالح والكنز الذي يجب أن يتولاه بالرعاية والتنمية فما هي؟ وكيف نمهد لها لكي تظهر في أروع مجاليها ولكى تؤتي أكلها الجميل الخير اليانع؟.

وفي كل مسرحية خط فعل متصل خط يشبه الخيط الذي ينتظم جواهر العقد كلها. وهذا الخط هو الذي لم أشتات الحوادث والوقائع التي تتألف منها الرواية... ويتألف منها بالتالي الفعل المسرحي أو ال **Action** والممثل الذي لا يعرف وحدات دوره وهدف الرواية، يضل كثيراً عن خط الفعل المتصل هذا.. وهو في ضلاله عنه يتلف دوره ويتلف أدوار زملائه أيضا، فما هو هذا الخط الذي له كل تلك الأهمية ياترى؟

ويعود المؤلف إلى الحديث عن حالة الإبداع الداخلية حديثاً يختلف عن حديثه السابق القوى الداخلية التي تعمل في نفس الممثل.. فما هي حالة الإبداع هذه، وإلى أي حد تعد القوى للحالة الداخلية المذكورة، وإلى أي حد أيضاً تعد أساساً هاماً لنجاح الممثل وجعل تمثيله فناً راقياً سامياً يأخذ بمجامع القلوب؟.

ولكل دور ولكل مسرحية هدف أعلى فما هو الهدف الأعلى للدور بخاصة؟ ولماذا يجب على كل ممثل أن يعرف الهدف الأعلى لدوره، وما يربط هذا الهدفبأهداف الأدوار الأخرى؟ وكيف يخفق الممثل في أداء دوره إذا لم يلم بهذا الهدف؟ وكيف تفشل المسرحية إذا غابت عن الممثلين أهدافهم، ثم هدف المسرحية نفسها؟ وكيف ينتظم خط الفعل المتصل هذه الأهداف كلها؟.

ويقف بنا المؤلف عند مشارف العقل الباطن مرة، ثم يخوض بنا في غياهبه، ليحدثنا عن عالم الأعاجيب المكنون الذي يمد الممثل بأثمن ذخائره ويجنبه المصاعب أحياناً، كما يغرقه في لجة المصائب أحيانا فكيف؟ وما هي التجارب التي يرويها المؤلف عن هذا التيه، وما فائدة هذا كله للممثل الذي يريد أن ينبغ في فنه؟

* * *

وبعد.. فما كان أعظمها متعة تلك الرحلة الطويلة الجميلة التي قضيناها في نقل هذا الكتاب.. وما كان أعظم إخلاص الزميلين المترجمين في نقله، والحرص

على أن يكون أميناً علمياً أقرب ما يكون إلى الأصل... ولشد ما أتعبتهما أنا في ذلك.. وما أكثر ما كان يحتدم الجدل بيني وبينهما حول كثير جداً من مصطلحات هذا العلم الجديد الذي سيعرفه العالم العربي لأول مرة في هذه الترجمة.. وما أشد ما كان صدرهما واسعاًرحباً ونحن نتفق آخر الأمر على هذه المصطلحات التي ستكون دائماً (في عنقنا)وسنكون دائماً مسئولين عنها وهي تدرس في المعهد الذي أتشرف بالانتماء إليه! وما – أعلم سعادتي بأن تتيح هذه الترجمة لإخواني الأساتذة وأبنائي الطلبة مرجعاً هاماً عرفه العالم أجمع وتكب عليه جميع معاهد التمثيل والفرق التمثيلية المحترمة في أوربا وأمريكا والعالم المتحضر يدرسون و يتعلمون ما فيه، لا يستكبرون عليه، ولا يضيقون به، ولا يغضون من شأنه، بل يعترفون بأنه كتاب حدد معالم هذا العلم وأرسى قواعده وانتقل به من نطاق الشعوذة وإن شئت فقل من نطاق الاجتهاد إلى نطاق العلوم المعترف بها جميعاً.

دريني خشبة

الفصل الأول

الامتحان الأول

-١-

لقد كنا نشعر باغتباط،ونحن ننتظر أول درس لنا مع مديرنا المخرج تورتسوف ولكنه جاء إلى حجرة دراستنا ليعلن إلينا ما لم نكن نتوقعه جاء ليقول: إنه يرغب، لكي يزيد معرفته بنا أن يتقدم كل منا بتمثيل قطع نختارها بأنفسنا من تمثيليات مختلفة، وكان هدفه أن يرانا على المسرح ومن خلفنا المنظر، وقد عملنا مكياجنا وارتدينا ملابس أدوارنا. ووضعت على المنضدة جميع الأدوات وقطع الأثاث اللازمة وقد أضاف قائلاً:

وحينئذ فقط يكون من الممكن الحكم على طاقتكم المسرحية.

وقد رحب بهذا الاختبار المقترح في أول الأمر عدد قليل منا، وكان من بين هذا العدد القليل رجل مملوء في مقتبل العمر يدعى « جريشا جوفوركوف » سبق له أن مثل أدواراً في بعض المسارح الصغيرة، وفتاة جميلة شقراء طويلة القامة تدعى « سونيا فيليا منوفا » وشاب نشيط كثير الكلام اسمه « فانيا فيونتسوف ».

وأخذ كل منا بالتدرج يتعود فكرة هذا الاختبار الذي ينتظره، وبدأت أضواء المسرح الأرضية تزداد إغراء، وسرعان ما بدت لنا أهمية العرض التمثيلي الذي سنقدمه وظهر لنا نفعه بل ضرورته.

وعندما شرعنا نختار القطع التي سنمثلها، كنا أنا وصديقان من أصدقائي هما «بول شوستوف» و «ليوبوشتشين» متواضعين، ففكرنا أن نقدم شيئاً من الكوميديا الخفيفة أو الفودفيل، ولكننا سمعنا كل من حولنا يردد أسماء كثيرة مثل جوجول

واستروفسكي أو تشيكوف وغيرهم. ووجدنا أنفسنا على غير وعي منا نخطو في طموحنا خطوات إلى الأمام، وأننا نستطيع أن نقدم شيئاً رومنسياً بملابس الدور وبالشعر المنظوم.

وكانت شخصية موزارت تستهويني كما كانت شخصية ساليري تستهوى ليو. أما بول فقد فكر في دون كارلوس، ولكن سرعان ما بدأنا نناقش إمكان تمثيلنا لشيء من شكسبير. ووقع اختياري أنا شخصياً على عطيل فلما وافق بول على القيام بدور ياجو كان كل شيء قد تم. وعندما كنا نغادر المسرح قيل لنا إنه تحدد الغد موعداً لأول تداريبنا.

وعندما وصلت إلى بيتي متأخراً، أخذت نسختي من رواية عطيل وجلست على أريكتي جلسة مريحة، ثم فتحت النسخة وشرعت في القراءة. ولم أكد أكمل صفحتين حتى تملكتني رغبة شديدة في أن أمثل، وأخذت يداي وذراعاي ورجلاي ووجهي وعضلات هذا الوجه وأشياء في أعراقي تتحرك جميعها بالرغم مني وشرعت أقرأ النص في صوت خطابي، وفجأة اكتشفت قصاصة ورق عاجية فأثبتها في حزامي كا يثبت الخنجر. واتخذت من « فوطتي » البيضاء ذات الوبر شيئاً يقوم مقام العمامة. كما اتخذت من ملاءات الفراش وأغطيته عباءة لي وجعلت من مظلتي ما يشبه السيف، ولما لم يكن عندي درع فقد خطر لي أن في حجرة الطعام التي تلاصق حجرتي صينية كبيرة فاتخذتها درعاً، وما إن أمسكت بالدرع في يدي حتى شعرت أنني محارب أصيل. ومع ذلك فقد كان مظهري العام مظهر الرجل المتحضر الذي يعيش في العصر الحديث، بينما كان عطيل رجلاً إفريقي الأصل ولابد له من شيء يوحي بحياته البدائية. شيء يشعر بأن عطيل ينطوي في أعماقه على ما يشبه النمر، ولكي أستعيد إلى ذاكرتي مشية هذا الحيوان ولكي أستوحيها وأقلدها تقليداًمتقناً فقدشرعت أقوم بمجموعة كاملة من التمرينات البدنية.

وشعرتبعد قيامي بالكثير من هذه الحركات بأنني أحرزت درجة رفيعة من النجاح. واشتغلت ما يقرب من خمس ساعات دون أن أشعر بمرور الزمن، وجعلني

هذا أدرك أن ما ألهمته كان حقاً وشيئاً واقعياً.

-٢-

واستيقظت في الصباح متأخراً عن عادتي فاندفعت ارتدي ثيابي ثم أسرعت إلى المسرح. وعندما دخلت حجرة التدريب حيث كان الجميع في انتظاري شعرت بحرج شديد لدرجة أنني بدلاً من أن أعتذر قلت في غير اكتراث: « يبدو أنني تأخرت قليلاً » وعند ذلك نظر إلى رحمانوف مساعد المدير نظرة طويلة فيها ما فيها من اللوم. ثم قال:كنا نجلس هنا طول الوقت في انتظارك وأعصابنا تكاد تنفجر من الغضب. ثم أنت تأتي لتقول:" يبدو أني تأخرت قليلاً" لقد جئنا جميعاً إلى هنا وكلنا حماسة للعمل الذي ننتظر إتمامه، والآن وبسببك أنت تلف مزاجنا هذا وخمدت جميع مشاعرنا. إن من الصعوبة بمكان استثارة الرغبة التي تستطيع الخلق والإبداع، بينما قتل هذه الرغبة من أيسر الأمور. إن الإنسان حر في عمله الشخصي يغير ويبدل ما يحلو له، ولكن بأي حق يسمح الإنسان لنفسه بأن يعطل عمل جماعة بأكملها، إن الممثل ليس أقل من الجندي في وجوب خضوعه لنظام صارم كأنه من حديد.

ونظراً لأن هذا أول خطأ يقع فيه أحدنا فقد قال رحمانوف: إنه سوف يقتصر فيه على مجرد توجيه التوبيخ ولن يدرج هذا في لوحة التعليمات الموجهة إلى الطلبة، على أن أعتذر على الفور للجميع، على أن تكون القاعدة في المستقبل الحضور إلى التدريب قبل البدء فيه بربع ساعة، وحتى بعد اعتذاري لم يكن رحمانوف راغباً في مواصلة العمل، وذلك أنه قال: إن أول تدريب لنا هو حادث مهم في حياة الفنان، وإن واجبه أن يحتفظ لهذا التدريب بأجمل أثر يمكن استخلاصه منه. وقد أفسد إهمالي تمرين اليوم وعليه، فلنأمل أن يكون تمرين الغد شيئاً مذكورا.

وتعمدت هذا المساء أن آوي إلى فراشي مبكراً إشفاقاً من أن أشغل نفسي

بإعداد دوري، لكن عيني لم تلبث أن وقعت على قطعة من الشكولاته فأذبتها في شيء من الزبدة، وحصلت بذلك على سائل بني اللون كان من السهل على أن أغطي به وجهي وأن أبدو في هيئة مغربي، وعندما وقفت أمام مرآتي لم تمض برهة حتى أعجبت كل الإعجاب ببريق أسناني، ولم ألبث أن تعلمت كيف أظهرها وكيف أحرك عيني حتى يظهر بياضهما.

ولكي أستغل هذا المكياج إلى غاية ما أستطيع كان علي أن أرتدي ثيابي وما كدت ألبسها حتى أغرتني الرغبة في التمثيل، ولكنني لم أخترع شيئاً جديداً وإنما أعدت ما صنعت بالأمس، وبهذا بدا لي أن تمثيلي لم يسر إلى غايته، ومع ذلك فقد أدركت أنني ربحت شيئاً من فكرتي عما ينبغي لعطيل أن يكون.

-٣-

وكان اليوم موعد تدريبنا الأول وقد وصلت قبل الموعد المحدد بوقت طويل، واقترح علينا مساعد المدير أن نضع خطة مناظرنا بأنفسنا وأن نرتب الأثاث اللازم ولقد وافق بول لحسن الحظ على ما كنت أقترحه، فقد كان كل ما يهمه هو الناحية الباطنية في شخصية ياجو، أما أنا فقد كانت النواحي الخارجية في الشخصية هي التي تثير عندي اهتماماً كبيراً. إنها لابد أن تذكرني بحجرتي الخاصة التي لم أكن أستطيع أن أستعيد إلهامي دون أن يكون كل ما فيها ماثلاً أمامي، وعلى الرغم من المجهود الكبير الذي بذلته لكي أعتقد أنني في حجرتي الخاصة، فإنني لم أستطيع أن أنجح في إقناع نفسي بذلك، بل لم يزد هذا المجهود على أن أثر في تمثيلي وذهب بروائه.

وقد كان بول قد حفظ دوره كله عن ظهر قلب، أما أنا فقد كنت أقرأ دوري من نسختي أو أحاول أن أردد ما يقرب من جملة الأصلية دون النظر في النسخة. ومن الغريب أن الكلمات لم تكن تسعفني، بل الواقع أنها كانت تشغلني لدرجة أنني كنت أفضل ولو أنني استغنيت عنها تماماً. أو لو أنني اختصرتها إلى النصف، ولم

تكن الكلمات وحدها هي التي تشغلني على هذا النحو بل لقد كانت أفكار الشاعر كذلك غريبة عني بل كان الفعل في صورته المقتضبة هذه يسلبني تلك الحرية التي كنت أشعر بها في حجرتي الخاصة.

وأسوأ من ذلك كله أنني لم أكن أستطيع أن أتبين صوتي، وفضلاً عن هذا لم يكن المنظر الذي صنعته ولا الخطة التي رسمتها مما يمكن أن ينسجم وتمثيل بول، وإلا فقل بربك كيف كان يمكنني مثلاً أن أظهر في مثل هذا المشهد الهادئ نسبياً بين عطيل وبين ياجوتلك اللمحات الخاطفة البراقة المنبثقة من ثناياى، كيف كانت حدقتاى تدوران في محاجرهما، مما كان يجعلني أندمج في دوري، ومع ذلك فلم أستطع أن أخرج عن أفكاري التي حددتها والتي تنحصر في كيفية تمثيل هذه الطبيعة البدائية التي فهمتها عن شخصية عطيل، كما أنني لم أستطع كذلك أن أتحرر من أسر هذا المشهد كما رتبته في منزلي، وربما كان السبب أنه لم يكن عندي شيء آخر أستبدله به، ولقد قرأت نص الدور على حدةوقمت بتمثيل الشخصية على حدة أيضاً دون أن أربط بين النص وبين الشخصية بسبب. لقد كانت الألفاظ تعوق التمثيل كما كان التمثيل يعوق الألفاظ.

وعندما قمت بتمثيل الدور في بيتي في ذلك اليوم كنت لا أزال على ما أنا عليه من مفهومه القديم دون أن أستحدث فيه شيئاً جديداً فلماذا يا ترى كنت لا أزال أكرر نفس المناظر ونفس الطرق لماذا كان تمثيلي بالأمس هو نفس ما أمثله اليوم وماسوف أمثله غداًهل جف معين خيالي أم أنني ليس لدي مذخور غير ذلك أستمد منه؟ ولماذا كان عملي يسير أول ما يسير قدماً ثم إذ هو يقف بعد ذلك عند نقطة واحدة لا يتعداها؟ وبينما كنت أفكر في كل هذه الأشياء كان بعض الزملاء في الحجرة المجاورة يتجمعون لتناول الشاي ولكيلا أشغل نفسي عنهم كان على أن أنتقل إلى مكان آخر من الحجرة، وأن أردد كلماتي في صوت رقيق ما أمكن، حتى لا يسمعني أحد.

ولشد ما كانت دهشتي عندما تبينت أن هذه التغييرات قد حولت من أفكاري

لقد اكتشفت بذلك سراً لم أكن أفطن إليه، وهو ألا أبقي عند نقطة واحدة مدة طويلة،لأني لو فعلت لظللت أكرر الأشياء المألوفة التي لا يجهلها أحد.

-٤-

وشرعت في تدريب اليوم، ومنذ بدايته أرتجل كلامي ولا بد من أن أمشي هنا وهناك جلست على مقعد وأخذت أمثل دوري من غير إشارات أو حركات ودون ماتقطيب للوجه أو تحريك للعينين، فماذا حدث! لقد اختلط علي كل شيء في الحال إذ نسيت النص ونسيت النطق ونغمات الإلقاء التي تعودت عليها، وهنا توقفت ولم يبق أمامي إلا أن أعود لطريقتي القديمة في التمثيل، بل للمشكلة القديمة نفسها حين لم أكن أستطيع أن أسيطر على الطريق التي أؤدى بها دوري لأنها هي التي كانت تسيطر علي.

-٥-

ولم يأت تدريب اليوم بشيء جديد على أن بدأت أتعود على المكان الذي كنا نعمل فيه وعلى الرواية التي كنا نقوم بتمثيلها، وفي أول الأمر لم تكن طريقتي في تصوير شخصيةالمغربي تنسجم مع شخصية ياجوكما كان يقوم بها بول، أما اليوم فيبدو أنني نجحت بالفعل في التوفيق بين الشخصيتين؛ وعلى أي حال لقد شعرت بأن أوجه الخلاف كانت أقل حدة.

-٦-

كان تدريبنا اليوم على المنصة الكبيرة وكنت قد اعتمدت على التأثير الذي يخلقه جو هذه المنصة، فماذا حدث؟ إنني لابد من أن أجد نفسي في بريق الأضواء، وبين أجنحة المنصة ذات الضجيج الممتلئة بالمناظر المثيرة وجدتني في مكان موحش قليل الإضاءة. لقد كانت المنصة بتمامها تبدو عارية ومجردة من كل شيء، ولم يكن عليها غير بضعة مقاعد بسيطة من الخيزران إلى جوار مصابيح الضوء الأرضية لتحديد خطوط المشهد العامة. وكان إلى اليمين صف من الأضواء

وما كدت أخطو بضع خطوات فوق المنصة حتى لاحت أمامي فتحة العقد الهائل الذي يطل على الصالة من المنصة ومن ورائها ضبابة عظيمة من الظلام الذي لا نهاية له وكان هذا هو أول أثر يتركه منظر المنصة في نفسي وأنا أحس به من خلفي.

وهتف أحدهم: « ابدأ »

وكان المفروض أن أدخل إلى حجرة عطيل التي حددتها هذه المقاعد الخيزرانية، وأن آخذ مكاني على واحد منها، إلا أنني بعد أن جلست على أحدها ظهر أنه ليس المقعد الذي كان ينبغي أن أجلس عليه، ولم أكن قادراً حتى على تمييز « الميزانسين » أو الخطة التي رسمت لنا، وبقيت فترة طويلة عاجزاً عن الملائمة بين نفسي وبين ما يحيط بي بل لم أكن أستطيع أن أركز انتباهي فيما يدور حولي. وزاد الطين بلة أنني كنت أجد صعوبة في النظر إلى بول الذي كان يقف إلى جانبي، وكانت نظراتي تتجاوزه إلى الصالة أو تنسرق إلى ما وراء المنصة حيث حجرات العمل وحيث كان البعض يرون هنا وهناك وهم يحملون بعض الأشياء أو يطرقون بمطارقهم أو يتحاورون ويتناقشون.

والغريب أني واصلت الكلام والتمثيل بطريقة آلية، ولولا ما بذلته من قبل في منزلي من التمرينات الطويلة التي لقنتني طرقاً معينة لكنت قد توقفت منذ السطور الأولى.

–٧–

وقمنا اليوم بتدريب آخر على المسرح، وكنت قد وصلت مبكراً وعزمت على أن أذهب مباشرة إلى المنصة التي كانت اليوم غيرها تماماً بالأمس، إذ كان ضجيج العمل يطرق السمع من كل ناحية فقد كانت قطع الأثاث والمناظر توضع في أماكنها، وعبثاً حاولت أن أجد وسط هذه الفوضى الهدوء الذي تعودت أن أجده وأنا أقوم بالدور في منزلي، وكان أول ما يجب علي عمله هو أن أوفق بين نفسي

وبين ما يحيط بي من أشياء جديدة، فذهبت إلى مقدمة المسرح وألقيت نظرة فاحصة على هذه الهوة المخيفة التي خلف الأضواء محاولاً أن أحقق معها نوعاً من الألفة بالتعود عليها، وتحرير نفسي من قبضتها التي تكاد تجذبني إليها. ولكنني كنت كلما حاولت ألا ألقي بالاً إليها زاد تفكيري فيها، وفي أثناء هذا تماماً أسقط أحد العمال المارين بجانبي علبة من المسامير. وهنا بدأت أساعده في التقاطها وما إن صنعت ذلك حتى اعتراني نفس هذا الشعور اللذيذ الذي يعتري الإنسان وهو في منزله، ولكن المسامير لم تلبث أن ألتقطت وإذا بي أعود من جديد إلى ما كنت أشعر به من الانقباض والرهبة من سعة هذا المكان.

وهنا بادرت بالنزول إلى الأوركسترا، وبالأحرى المكان المعد للفرقة الموسيقية وبدأت تدريبات على مشاهد أخرى، ولكني لم أستطع متابعتها لأني كنت أنتظر دوري في كثير من التربص والقلق، ولهذه الفترة من الانتظار جانبها الحسن فهي تنتهي بك إلى مثل هذه الحال التي كل ما تستطيع أن تفعله فيها هو الشعور بالشوق إلى اللحظة التي يأتي فيها دورك لتمارس الشيء الذي تخاف منه.

وعندما جاء دور الفعل صعدت إلى المنصة حيث أعد منظر تخطيطي جمعت قطعة من أثاث روايات مختلفة، وكانت أجزاء المنظر قد وضعت في غير مكانها، كما كانت جميع قطع الأثاث سيئة التنسيق. ومع ذلك كان المظهر العام للمسرح عندما أضيء مريحاً وساراًحتى لقد شعرت كأنني في منزلي وفي نفس الحجرة التي أعددتها لعطيل. وفي شيء كثير من إعمال الخيال استطعت أن أجد لوناً من الشبه بين هذا المكان وبين حجرتي الخاصة ولكن الستار لم يكن يرتفع وتتراءى أمامي صالة المتفرجين حتى وجدت نفسي تخضع من جديدلرهبة هذه الصالة وسلطانها. وفي الوقت نفسه أحسست بموجات أخرى من المشاعر الجديدة غير المتوقعة تضطرب في نفسي. إن المنظر يحدق بالممثل فيحجز ما بينه وبين فضاء المسرح الخلفي. في حين تقع فوقه مساحات مظلمة شاسعة، وفي الجوانب تقع الأجنحة (أو الكواليس) التي تحدد الحجرة. وشبه العزلة هذا شيء سار، غير أن ناحية سيئة.

وذلك أنه يجعل انتباه الممثل كله إلى الجمهور ثم لم تلبث أن برزت نقطة جديدة أخرى. فقد أدت بي مخاوفي إلى الشعور بما يلزمني من إمتاع المشاهدين وإدخال السرور إلى نفوسهم، وقد كان هذا الشعور بالالتزام من ناحية أخرى عائقاً إلى عن الاندفاع بكليتي فيما كنت أعمله. وبدأت أشعر بأنني أسرع في كل من الكلام والفعل. وبدت القطع المحببة إلى من دوري تجري سريعة كأنها أعمدة التلغراف التي يلمحها راكب القطار في سرعة خاطفة، وكان أمراً محتوماً أن ينتهي الأمر بكارثة لوبدا مني أي شيء من التردد مهما قل.

-٨-

ولما كان علي أن أعد مكياجي وثيابي التي سأرتديها في التدريب النهائي بالملابس فقد وصلت إلى المسرح اليوم أكثر تبكيراً من المعتاد. وقد خصصت إلي حجرة ملابس جميلة كما أعطيت جلباباً باهر الألوان جديراً بأن يوضع في متحف. وكان هو الجلباب الذي يرتديه أمير مراكش في رواية تاجر البندقية، وجلست إلى منضدة الزينة التي وضع عليها مختلف الشعور المستعارة (البروكات) وقطع من الشعر، وأوعية دهان الملك والطلاء، والطلاءات الشحمية والمساحيق، وقد بدأت بوضع قليل من اللون البني الداكن على وجهي بواسطة فرشاة، غير أن اللون تجمد سريعاً لدرجة أنه لم يكد يترك أثراً، وهناحاولت أن أزيله بالغسيل إلا أنه لم يزل وكانت النتيجة هي نفس النتيجة. فوضعت اللون على إصبعي ثم وضعته على وجهي فلم أكن أحسن حظاً، ولم أحصل إلا على اللون الأزرق الخفيف، وهو نفس اللون الذي حصلت عليه آنفاً، والذي بدا على أنه لا نفع فيه لماكياج عطيل، ووضعت شيئاً من دهان اللك على وجهي ثم حاولت أن ألصق بعض الشعر ولكن اللك وخز جلد وجهي وخزاً وانتفش الشعر بارزاً فوقه وشرعت أجرب باروكة بعد باروكة فكانت جميعها تبدو غريبة على وجهي بلا مكياج، وعند ذلك حاولت أن اغسل هذا القليل من المكياج الذي كنت قد وضعته على وجهي، ولكني لم أكن على أي علم بطريقة إزالته.

وعند ذلك دخل حجرتي رجل طويل القامة مهزول الجسم يضع منظاراً على عينيه ويرتدي معطفاً أبيض اللون، فانحنى علي وشرع يؤدي عمله في وجهي. وكان أول ما صنعه أن أزال (بالفازلين) كل ما وضعته على وجهي ثم بدأ من جديد بألوان جديدة أخرى وعندما وجد أن الألوان جامدة غمس الفرشاه في قليل من الزيت كما وضع شيئاً منه على وجهي، فاستطاعت الفرشاه أن تنشر هذه الألوان عليه بسهولة،وبعد هذا كله غطى وجهي كله بلون فاحم يليق تماماً ببشرة رجل مغربي، وشعرت بأنني افتقدت اللون الداكن الذي كانت تكسبني إياه الشوكولاتة لأن لونها كان يجعل عيني وأسناني يلمعان.

وعندما انتهى ماكياجي ولبست ملابس الدور رحت أنظر إلى المرآة فسرني هذا الرجل صانع المكياج كما سرني الأثر كله الذي تركه في نفسي. وقد اختفت ثنايا ذراعي وزواياهما في الثياب الفضفاضة ووجدت أن كل ما اتخذته لنفسي من إشارات يلائم بصورة حسنة هذا الرداء الذي ألبسه. وجاء الرجل وآخرون إلى حجرة ملابسي وهنأوني على مظهري. وقد أعاد إلي إطراؤهم الكريم ثقتي القديمة بنفسي. ولكني عندما طلعت على المسرح أصابني الاضطراب لما شاهدته من تغير في أوضاع الأثاث. فقد برز أحد الكراسى الكبيرة بصورة غير طبيعية بحيث ابتعد عن الحائط. وكان عند منتصف المشهد، وكانت المنضدة شديدة القرب من مقدمة المنصة، وخيل إلي أنني وضعت للعرض في أحد المعارض وفي أبرز مكان منه ومن فرط ما كنت فيه من إثارة جعلت أقطع المسرح ذهاباً و جيئة، وطفقت ممسكاًبخنجري في ثنايا ردائي، وأسلحتي على أركان الأثاث أو أركان المشهد. ولكن ذلك لم يمنعني من إلقاء كلمات إلقاءاًآلياً، ومن إظهار نشاط متصل على المنصة، وعلى الرغم من هذا كله فقد بدا ليألابد من أن أستمر إلى نهاية هذا المشهد إلا أنني عندما وصلت إلى اللحظة الحاسمة في دوري خطر لي خاطر سريع، وإذا أنا أقول لنفسي: إني أكاد أجمد فلا آتي بحركة! « وعندما تملكني فزع شديد، وتوقفت عن الكلام، ولا أدري ماذا أرجعني ثانية إلى دوري لأمضي فيه

بطريقة آلية. ولكن هذا أنقذني مرة أخرى لقد كان رأسي عامراً بفكرة واحدة هي أن أنتهي في أقصى سرعة ثم أزيل ماكياجي وأنطلق من المسرح.

والآن ها أنذا في بيتي فريداً وحيداً أعاني منتهى التعاسة: ولحسن حظي جاء ليوليزورني، لقد رآني في الصالة وهو يؤدي دوره، وأراد أن يعرف مني كيف أدى هو دوره ولكنني لم أكن أستطيع أن أخبره بشيء، إذ على الرغم من أنني شاهدت دوره الصغير لم أكن في الواقع أرى شيئاً وذلك لأنني كنت مشغولاً بانتظار دورى، وقد تكلم كلامًا عادياً عن الرواية وعن دور عطيل، وكان مهتماً بصفة خاصة بتفسيره للحزن والصدمة التي كان المغربي يعانيها والدهشة التي استولت عليه، إذ كيف تستطيع رذيلة كهذه أن توجد في مخلوقه جميلة مثل ديدمونة.

وبعد أن خرج حاولت أن أقوم بأداء بعض قطع من الدور على ضوء تفسيره ولكنني كدت أبكي، فلقد كنت شديد الأسف على المغربي.

كان هذا اليوم هو يوم العرض، وظننت أنني أستطيع أن أرى مقدماً وبوجه الدقة ما عساه أن يحدث. وكان يملؤني شعور عدم الاكتراث التام حتى وصلت إلى حجرة ملابسي التي ما كدت أدخلها حتى بدأ قلبي يضرب ضربة عنيفة، وكادت نفسي تغثى.

وكان أول ما أفزعني وأنا فوق المنصة هو هذه المهابة غير العادية، وهذا الهدوء وذلك النظام اللذان يسودانها، وعندما خطوت من ظلمة الكواليس إلى النور الباهر المنبعث من الأضواء الأرضية وعاكساته الرأسية ونطاقاته الدائرية شعرت أنني كأنما غشى بصري، كان البريق شديداً لدرجة أنه صنع ستاراً من الضوء بيني وبين الصالة، وأحسست كأنما هذا الستار حجز بيني وبين الجمهور. ومرت لحظة كنت أتنفس فيها بحرية، ولكن عيني ما لبثتا أن اعتادتا الضوء واستطعت أن أنظر خلال الظلمة، وهنا بدأ خوفي من الجمهور واسترعاء هذا الجمهور لنظري أقوى مما كان في أي وقت آخر. وكنت على استعداد لأن أظهرهم على جميع ما في أعماق

نفسي وأن أقدم لهم كل ما عندي، إلا أنني ما شعرت من قبل قط بفراغ هذه الأعماق كما كنت حينئذ. لقد كان المجهود الذي حاولت أن أبذله لكي أعتصر كل ما عندي من عاطفة وعجزي عن صنع المستحيل قد ملآني بالخوف وجعلا وجهى ويدى تتحولان إلى صخر أصم. وقد أنفقت جميع قواي في محاولات غير مثمرة ولاطبيعية وأخذ حلقي ينقبض، وأخذت نبرات صوتي كلها تبدو كأنها ترتفع إلى طبقة أعلى مما يجب. وأخذ العنف يسود يدي وقدمي وإشاراتي وحديثي جميعاً. حتى شعرت بالعار عندكل كلمة وفي كل إيماءة. وعلت وجهي حمرة الخجل. وأطبقت يدي في عنف وضغطت نفسي إلى ظهر المقعد الكبير. لقد كنت أنحدر إلى هاوية الفشل ووجدت نفسي وقد تملكها الغضب فجأة مما كنت أشعر به من اليأس، ومضت بضع دقائق انقطع ما بيني وبين كل شيء خلالها، ثم أطلقت هذه العبارة المشهورة:" دماً.. ياجو.. دماً" وكنت أشعر في هذه الكلمات بكل ما يمكن أن يصيب روح الإنسان الواثق من أذى. وفجأة برز لذاكرتي تفسير ليو لدور عطيل فأثار مشاعري وفوق هذا فقد كان يخيل إلي أن المستمعين كأنما تيقظت أحاسيسهم لمدة لحظة عابرة، وكأنما ثمة همهمة تسري خلال القاعة.

وفي اللحظة التي شعرت فيها بهذا النجاح أحسست نوعاً من الطاقة يغلي في دمي. ولست أذكر كيف أتممت المشهد وذلك لأن الأضواء الأرضية والفجوة المظلمة قد اختف جميعها من وعيي، وكنت متحرراً من كل خوف وأذكر أن بول كان مدهوشاً في بادئ الأمر للتغيير الذي لاحظه علي، ثم لم يلبث أن أصابته العدوى فراح يؤدي هو الآخر أداء طليقاً لا يقف بسبيله شيء. وعندما أسدل الستار دوى في القاعة تصفيق الاستحسان. وهنا شعرت بالثقة تملأ نفسي.

وفي فترة الاستراحة ذهبت إلى صالة المتفرجين وعلي سيماء النجم الزائر والممثل العظيم، وأنا أتظاهر بمظهر عدم الاهتمام أو المبالاة، واخترت لنفسي مقعداً في الأوركسترا (مقاعد الفرقة الموسيقية) حيث يمكن أن يراني فيه المخرج ومساعده، وذلك رجاء أن يدعوني أحدهما ليعلق تعليقاً طيباً على أدائي. ثم اشتد

نور الأضواء الأرضية وارتفع الستار. وفي لمح البصر هبطت إحدى الطالبات واسمها ماريا مالولتكوفا بضع درجات، من السلم ثم سقطت على الأرض تتلوى من الألم وتصرخ قائلة: «النجدة النجدة » وذلك بطريقة ارتعدت لها فرائصي، ثم وقفت بعد ذلك ونطقت بضع كلمات، لكنها كانت ترسلها في سرعة خاطفة حيث تعذر علي أن أفهم ما قالت ثم توقفت في وسط كلمة من كلماتها وكأنها قد نسيت دورها وغطت وجهها بيديها، ثم مرقت مسرعة بين الكواليس، ونزل الستار بعد قليل، ولكن صرختها كانت لا تزال ترن في أذني. يكفي أن يدخل شخص، يكفي أن تقال كلمة واحدة. حتى يدب الشعور في كل شيء: لقد خيل إلى أن المخرج في هذه اللحظة قد التهب إحساسه، وأي غرابة في هذا؟ أما صنعت أنا الشيء ذاته بتلك العبارة الآتية«دماً ! ياجو... دماً ! » وذلك عندما كنت أسيطر على جميع النظارة؟

الفصل الثاني

عندما يكون التمثيل فناً

-١-

لقد جمعنا المدير اليوم لنستمع إلى نقده للعرض الذي قدمناه فقال: يجب عليكم قبل كل شيء أن تنقبوا عما هو لطيف في الفن وحاولوا أن تفهموه. ومن هنا سنبدأ بمناقشة العناصر البنائية في الاختيار الذي قمتم به، إن ثمة لحظتين فقط هما الجديرتان بالملاحظة: الأولى عندما ألقت ماريا بنفسها على السلم وهي تصرخ تلك الصرخة اليائسة « النجدة.. النجدة.. » والثانية، وهي التي أخذت وقتاً أطول عندما قال كوستيا: دماً.. ياجو.. دماً. ففي كل من هاتين اللحظتين كانت مشاعرنا جميعاً، سواء منا من كان يمثل أو من كان يسمع، معلقة بما يحدث على خشبة المسرح. ويمكننا تمييز مثل هاتين اللحظتين الناجحتين بأنهما من قبيل الفن الذي تدب منه الحياة في الدور.

وعندئذ سألته: وما هو هذا الفن؟

فقال: لقد جربته أنت بنفسك، فافرض أنك تروي ما أحسسته.

فقلت مرتبكاً من إطراء تورتسوف: إني لا أذكر ولا أعرف.

فقال: ماذا؟ ألا تتذكر انفعالاتك الشخصية الداخلية؟ ألا تتذكر أن يديك وعينيك وكل أعضائك كانت تحاول أن تلقي بنفسها إلى الأمام لتمسك بشيء؟ ألا تتذكر كيف كنت تعض على شفتيك ولم تكن تحبس دموعك من أن تنهمر».

فقلت له: أما وأنت تذكر لي ماحدث فأعترف بأنه يبدو لي أنني أتذكر كل ما كنت أقوم به.

فقال: ولكن بدون هذا الذي قلته لك ألم يكن ممكناً أن تدرك الوسائل التي استطاعت عواطفك التعبير بها عن نفسها؟

وقلت له: لا! إنني أصارحك القول بأني لم يكن يمكنني ذلك.

فأضاف قائلاً: «أكنت تمثل بعقلك الباطن وبفطرتك الطبيعية إذن؟ »

قلت: ربما، وأنا لا أدري ولكن أتعد هذا جيداً أم رديئاً؟

فأوضح تورتسوف قائلاً: إنه يعد جيداً إذا استطاعت بديهتك وفطرتك الطبيعية أن تقودك إلى الطريق الصواب، ولكنه يكون رديئاً للغاية إذا وقعت هذه البديهة في أي خطأ، غير أن بديهتك لم تسلك بك طريقاً خاطئاً في أثناء عرض المشهد وكل ما أعطيته لنا في هذه اللحظات القليلة الناجحة كان ممتازاً.

قلت: أهذا صحيح حقاً؟

ويجيبني: نعم لأن أجمل ما نصل إليه في هذا السبيل هو أن يندمج الممثل في الرواية التي يؤديها، ومن ثمة يعيش دوره في غفلة من إرادته، فلا يدرك كيف يشعر ولا يفكر فيها يصنع ثم أن يكون كل شيء سائراً في سبيله بدافع من نفسه في غير وعي، ووفق ما تمليه الفطرة وإن ما يقوله سالفيني **Salvini** من أن الممثل العظيم يجب أن يكون ممتلئاً بالإحساس وعلى الأخص إحساسه بالشيء الذي يصوره، وأنه يجب أن يشعر بالانفعال لامرة أو مرتين فحسب في أثناء دراسته لدوره، بل في كل مرة يؤدى فيها الدور وذلك بدرجات متفاوتة قلة وكثرة سواء في ذلك أكان يمثله للمرة الأولى أم للمرة الألف، هذا القول لسوء الحظ في متناول أيدينا نتصرف فيه كيفما نشاء وذلك لأن بين عقلنا الواعي وعقلنا الباطن سد لا يمكن تخطيه ونحن لا نستطيع أن ننفذ إلى نطاق عقلنا الباطن ولو حدث لسبب من الأسباب أن استطعنا النفاذ إليه لأصبح عقلاً واعياً. وبهذا يقضي عليه ولن ينجم عن هذا إلا الوقوع في ورطة، إذ المفروض أننا عندما نخلق فإننا نخلق بتأثير الإلهام، وعقلنا الباطن هو وحده الذي يمدنا بهذا الإلهام إلا أننا على ما يبدو

لانستطيع استخدام عقلنا الباطن إلا من طريق عقلنا الواعي الذي يقضي على عقلناالباطن.

على أن ثمة طريقاً للخلاص من هذا المأزق لحسن الحظ. إننا نجد الحل بطريق جانبي لا بطريق مباشر. إن في النفس الإنسانية عناصر معينة خاضعة للوعي والإرادة. وهذه الأجزاء التي يمكن الوصول إليها قادرة بدورها على التأثير في العمليات النفسية غير الإرادية.

ولاشك أن هذا يتطلب عملاً خلاقاً معقداً غاية التعقيد، وشطر منه يسير تحت سيطرة العقل الواعي، بينما نجد جزءاً كبيراً منه يسير بطريقة غير شعورية ولا محل فيها للاختيار.

وثمة وسائل فنية خاصة تحفز عقلك الباطن للقيام بالأعمال المبتكرة فمن ذلك وجوب ترك كل ما هو من أعمال اللاشعور بمعناها الكامل للطبيعة، وأن نكرس أنفسنا لما هو في متناولنا، وعندما يدخل اللاشعور وبالأحرى عندما تدخل البديهة أو البصيرة في عملنا، كان الواجب علينا هو أن نعرف كيف لا نتدخل نحن.

إن الإنسان لا يستطيع أن يبدع ويبتكر عن طريق اللاوعي والإلهام دائماً، ولا توجد في العالم كله عبقرية من هذا النوع، ومن هنا فإن فننا يعلمنا قبل كل شيء كيف نبدع بطريقة واعية سليمة، لأن ذلك سوف يمهد الطريق أحسن تمهيد لازدهار اللاوعي الذي هو الإلهام. فكلما ازدادت لحظات إبداعك الواعي وأنت تؤدي دورك ازدادت أمامك الفرص لفيض من الإلهام.

وقد كتب شتشبكين **shchepkin** إلى تلميذه شمسكى **Shumsky** يقول: إنك قد تؤدي دورك أداء جيداً. وقد تؤديه أداء رديئاً والشيء المهم هو أن تؤديه أداء صادقاً.

ومعنى أن تؤدي دورك أداء صادقاً هو أن تؤديه أداء صحيحاً ومنطقياً ومتماسكاً وأن يكون تفكيرك وجهدك وشعورك وتمثيلك متفقاً والدور الذي تؤديه.

وأنت إذا أخذت هذه العمليات الباطنية كلها ووفقت بينها وبين الحياة الروحية والجسمانية التي تمثلها، فإن ذلك هو ما يسمى «بالحياة في الدور» ولحياة الممثل في دوره أهمية بالغة في العمل الإبداعي فبالإضافة إلى ما تفتحه حياة الممثل في دوره من سبل أمام الإلهام، فإنها تساعده على تحقيق أحد أهدافه الرئيسية وليست مهمة الفنان أن يعرض مجرد الحياة الخارجية للشخصية التي يؤديها، بل لا بد أن يلائم بين سجاياه الإنسانية وبين حياة هذا الشخص الآخر. وأن يصب فيها كلها من روحه هو نفسه إن الهدف الأساسي الذي يهدف إليه فننا هو خلق هذه الحياة الداخلية للروح الإنسانية، ثم التعبير عنها بصورة فنية.

وهذا هو السبب الذي يجعلنا نبدأ بالتفكير في الجانب الداخلي أو الباطني للدور، وفي الطريقة التي يمكننا بها يخلق حياته الروحية مستعينين بتلك العملية الداخلية التي هي:

حياتنا في الدور الذي نؤديه إن واجبك هو أن «تحيا دورك» وذلك بالتمرس تمرساًحقيقياً بالمشاعر التي تتفق ومشاعر الشخصية، وذلك كلما أعدت عملية خلقه.

ثم سألت: ولماذا يعتمد العقل الباطن على العقل الواعي كل هذا الاعتماد؟

فأجاب: إن ذلك يبدو طبيعياً بالقياس إلى أن استعمال البخار والكهرباء والريح والماء وسائر قوى الطبيعة غير الإرادية يتوقف على ذكاء المهندس كذلك الأمر في عقلنا الباطن، فهو لا يستطيع أن يعمل بدون مهندسه الخاص الذي هو مهارة العقل الواعي الفنية والممثلعندما يشعر بأن حياته الداخلية والخارجية وهو فوق خشبة المسرح تتدفق بطريقة طبيعية وعادية.. في أثناء ذلك فقط يشعر بأن أعمق مصادر عقله الباطن تنفتح في رشاقة ولطف، وتصدر عنها تلك الأحاسيس التي يمكننا دائماً أن نحللها هذه الأحاسيس تتملكنا وقتاً قد يطول وقد يقصر، وذلك كلما استدعتها إحدى غرائزها الداخلية، ولما كنا نحن الممثلين لا نستطيع

فهم هذه القوة المسيطرة علينا، ولا نستطيع دراستها فإننا نطلق عليها ببساطة كلمة « الطبيعة ».

ولكنك إذا خرجت على قوانين الحياة العضوية العادية، وامتنعت عن التصرف الجسماني السليم فإن هذا العقل الباطن ذا الحساسية الشديدة سوف يتنبه ثم يتوارى، ولكيتتجنب ذلك وجب أن تدرس دورك دراسة واعية أولاً وأن تقوم بتمثيله تمثيلاً صادقاً، وعند هذه النقطة يكون المذهب الواقعي بل المذهب الطبيعي أيضاً في عملية الإعداد الداخلي للدور أمراً جوهرياً. لأن هذا سوف يجعل عقلك الباطن يعمل ويغرى فيوضاالإلهام بالتفجر.

وهذا يقول بول شستوف: « أستطيع أن أستنتج مما قلت أننا لكي ندرس فننا يجب علينا أن نصطنع طريقة فنية نفسية تمكننا من أن نعيش الدور كما أستنتج أيضاً أن هذا يساعدنا على تحقيق غرضنا الرئيسي الذي هو خلق حياة روح إنساني».

ويجيبه تورتسوف قائلاً: « هذا كلام صحيح ولكنه ناقص إن غرضنا ليس مجرد خلق حياة روح إنساني فحسب، بل هو أيضاً التعبير عن هذا الروح في صورة جميلة وفنية، ولابد للممثل من أن يحيا دورة حياة باطنية، وعليه بعد ذلك أن يضفي على أدائهرواء خارجياً، والذي أطلبه منك هو أن توجه انتباهك بصفة خاصة إلى أن اعتماد الجسم على الروح هو من الأهمية القصوى في طريقتنا التي نعلم أصول فن التمثيل وفقاً لها.

فلكي تعبر عن حياة باطنية ولا شعورية دقيقة غاية الدقة يجب أن تكون لك سيطرة تامة على جهازك الجسماني والصوتي الذي لابد أن يعد إعداداً ممتازاً والذي يجب أن يستجيب لك استجابة صادقة إن هذا الجهاز لابد أن يكون مستعداً لأن يستعيد في دقة وسرعة المشاعر الدقيقة غاية الدقة والأحاسيس كلها إلا ما يمكن إدراكه بالطرق الملموسة، وذلك في حساسية بالغة وفي اتجاه مباشر

سليم وهذا هو السبب في اضطرار ممثل من طرازنا إلى أن يعمل أكثر مما يعمل غيره، وذلك بوساطة كل من أجهزته الداخلية التي تخلق الحياة في الدور الذي يلعبه وبوساطة جهازه الجسماني الخارجي أيضاً الذي عليه أن يستعيد ثمرات عمل انفعالاته الإبداعية في ضبط ودقة.

وعرض الناحية الخارجية للدور يتأثر هو نفسه وإلى حد بعيداًجداً بالعقل الباطن. والواقع أن كل ما يصطنعه الممثل من صنعة مسرحية لا يمكن أن يقارن بما تأتي به الطبيعة من أعاجيب.

لقد أوضحت لكم اليوم إيضاحاً عاماً ما نعده من الأمور الجوهرية في فننا. ولقد قادتنا تجربتنا إلى اعتقاد لا يتزعزع بأن فننا وحده دون غيره من الفنون و بصورته التي يندمج بها في صميم التجارب الحية التي تمارسها الكائنات البشرية، هو الفن الذي يمكنه استعادة الحياة بكل ما تشتمل عليه من الدرجات والأعراق التي لا يمكن إدراكها بالطرق المادية الملموسة وذلك بوساطة وسائل تقوم على المهارات الفنية ولا يستطيع إلا مثل هذا الفن استرعاء انتباه المتفرج استرعاء تاماً، وجعله يفهم ويتمرس تمرساً داخلياً أيضا بالحوادث الجارية فوق المنصة، ويزيد في ثروة حياته الباطنية ويترك في نفسه آثاراً لا يمكن أن تمحى بمرور الأيام.

ونضيف إلى هذا نقطة لها أهميتها القصوى، تلك هي أن القواعد الأساسية لقوانين الطبيعة التي يقوم عليها فننا سوف تحميك في المستقبل من أن تحيد عن طريق الصواب. ومنذ الذي يعمل تحت إشراف أي المخرجين أو في أي مسرح سيكون عمله؟ إنك لن يتيسر لك وجود العمل الإبداعي القائم على أساس من الطبيعة حيثما أردت ولا مع أي شخص لقيت. إن الممثلين والمخرجين في الغالبية العظمى من المسارح ينتهكون قوانين الطبيعة دائماً بأشد الطرق مدعاة إلى الخجل. ولكنك إذا كنت واثقاً من حدود الفن الصادق ومن القوانين الأساسية للطبيعة، فإنك لن تحيد عن طريقك المستقيم، وسيمكنك فهم أخطائك وتصويبها. ومن أجل هذا كانت دراسة الأسس التي يقوم عليها فننا هي البداية التي لا بد أن يبدأ

بها كل طالب من طلاب فن التمثيل.

وهنا قلت متحمساً: نعم... إني سعيد جداً لأنني خطوت خطوة وإن تكن قصيرة في هذا الاتجاه.

ويجيبنى تورتسوف: لا تتعجل بهذا الحكم، وإلا أذهلتك الحقيقة في أبشع صورها لا تخلط بين عيشك دورك وبين ما عرضته علينا على خشبة المسرح؟

– لماذا؟ ما الذي عرضته على خشبة المسرح؟

– لقد قلت لك إنك في كل هذا المشهد الكبير الذي مثلته من رواية عطيل لم تنجح في أن تعيش في دورك إلا دقائق قليلة منه، وقد استخدمت هذه الدقائق لأصور لك وللطلبة الآخرين الأسس التي يقوم عليها هذا الطراز من الفن. على أننا لو تحدثنا عن جميع المشهد بين عطيل وياجو لما استطعنا على التحقيق أن نعد ما شهدنا من طراز فننا الذي نريد.

فماذا يكون ما أديناه إذن؟

عند ذلك عرف المدير أداءنا بهذه العبارة: هذا ما نسميه التمثيل المصطنع الذي لا يقوم على أساس طبيعي.

فتساءلت في حيرة: وما هو هذا التمثيل المصطنع على وجهه الحقيقي؟

فأجاب: إذا قام ممثل بتمثيل دوره كما فعلت، فإن ثمة لحظات فردية ترتفع فيها فجأة وعلى غير انتظار إلى مستويات عظيمة من الفن بحيث تثير جمهورك من المشاهدين. وأنت في مثل هذه اللحظات تبدع وفقاً لما يمليه عليك إلهامك، إنك تمثل بالبديهة وكما تقودك بصيرتك ولكن هل تظن أن عندك القدرة الكافية روحياً وجسمانياً على أن تؤدي الفصول الخمسة الكبيرة في رواية عطيل بنفس المستوى الرفيع الذي أديت به هذه اللحظات من هذا المشهد القصير؟

وهنا أجبته وأنا أتحرى أن أقول له الحق: لا أعلم.

ويقول تورتسوف: أما أنا فأعلم علم اليقين أن الاضطلاع بمثل هذا العمل ليس فوق متناول قوة العبقري ذي المزاج غير العادي فحسب، بل فوق متناول أي إنسان ذي قوة خارقة ولو كان هرقل نفسه. فلكينحقق أهدافنا يلزمنا وبالإضافة إلى ما تقدمه لنا الطبيعة من مساعدات خطة فنية قائمة على دراسة وافية من علم النفس ثم موهبة جبارة ومذخورات جسمانية وعصبية عظيمة. وأنت لا تملك من هذه الأشياء كلها أكثر مما يملك هؤلاء الممثلون الذين يعتمدون على شخصياتهم والذين لا يعترفون بالوسائل الفنية. إنهم يعتمدون مثلك على الإلهام اعتماداً كلياً، فإذا تأخر الإلهام عن الظهور فلا أنت ولاهم تملكون شيئاً لكي تملئوا ما يكون من فراغ. لقد كانت أعصابك تسترخي وتهبط لحظات طويلة وأنت تلعب دورك. وكان يعتريك العجز الفني الكامل كما كنت تبدي في أدائك لونًا من التمثيل الساذج الذي يشبه تمثيل الهواة. وكان تمثيلك يبدو عندئذ تمثيلًا جافًا شكليًا ولا حياة فيه. وكان من أثر ذلك تتناوبك لحظات من التمثيل الرفيع والتمثيل المبالغ فيه».

–٢–

استمعنا اليوم إلى مزيد من تعليقات تورتسوف على تمثيلنا. فما إن دخل حجرة الدراسةحتى التفت إلي بول وقال: لقد أتحفتنا أنت الآخر بلحظات ممتعة، ولكنها كادت تكون مثالًا لما يسمونه «فن العرض أو التشخيص ».

ثم قال المدير مقترحاً: والآن وقد أظهرت نجاحًا في عرض هذه الطريقة الأخرى من التمثيل يابول فلماذا لاتعيد علينا كيف ابتدعت دورياجو؟

. ويجيبه بول: لقد عدت مباشرة إلى المضمون الداخلي للدور فدرسته فترة طويلة. وكان يخيل إلي وأنا في بيتي أنني أعيش في دوري بالفعل. وفي أثناء التدريبات كان يخيل إلي في بعض مواقف معينة أنني أمتلئ إحساساً. ومن هنا فأنا لا أعلم ما علاقة هذا بما تسميه أنت «فن العرض أو التشخيص؟ »

ويقول له تورتسوف: «إن الممثل يعيش دوره في هذا الطراز من الفن أيضاً،

وهذاهو العنصر المشترك بين طريقتنا وبين هذا النوع من الفن وهذا العنصر المشترك هو الذي من أجله يمكن اعتبار هذا النوع من التمثيل فنًا صادقًا هو الآخر».

ومع ذلك فإن هدف الممثل في هذا النوع هدف مختلف عما نهدف إليه نحن ذلك أن الممثل في هذا النوع يعيش دوره بوصف كون عيشه فيه إعدادا لإنجاز صورة خارجية. وما إن تتم له تلك الصورة على النحو الذي يرضى عنه يعيد أداءها عن طريق حركات العضلات التي تم تدريبها تدريبا آليًا. ومن ثم فإن المدرسة الأخرى لا تعتبر اللحظة التي تعيش فيها دورك هي اللحظة الهامة في الإبداع الفني، كما هي الحال في مدرستنا ولكنها مرحلة من مراحل الإعداد لعمل فني آخر.

وقلت أنا معبراً عن رأيي: ولكن بول استخدم مشاعره الخاصة بالفعل في حفلة العرض.

ووافقني آخرون على هذا الرأي وأصروا على أنه كان في تمثيل بول؛ مثل ما كان في تمثيلي، لحظات قليلة متناثرة من تلك اللحظات التي يحيا فيها الممثل في دورة حياة صادقة تخللها خليط من الأداء غير السليم.

فقال تورتسوف مصراً على رأيه: كلا.. إن فننا هو أن تعيش في دورك في كل لحظة من لحظات أدائه. وفي كل مرة يعاد فيها خلق هذا الدور يجب أن يعاش من جديد. وأنيجسد كأنك تؤديه لأول مرة وهذا يصور لنا اللحظات القليلة الناجحة في تمثيل كوستيا – ولكني لم ألحظ طرافة في ارتجال بول أو شعوره بدوره في أثناء تمثيله، بل على العكس كان يدهشني في عدة مواضيع بهذا الصقل الفني الدقيق لتلك الصورة وهذه الطريقة من صور التمثيل وطرقه، وهما الصورة والطريقة الثابتتان على الدوام، واللتان كان يؤدي بهما دوره على نحو معين من البرود الداخلي. على أنني كنت أحس بالفعل في هذه اللحظات بأن الأصل، الذي لم يكن هذا غير صورة مفتعلة منه. أصل صادق وجيد وكان هذا الصدى الناتج عن عملية سابقة

لعيشه دوره يجعل تمثيله في بعض اللحظات مثالاً صادقاً لفن التشخيص.

عندئذ تساءل بول وكأنه لم يفهم: وكيف يمكنني أن أملك ناصية الفن لمجرد إعادة تقديم دوري.

ويجيبه المدير: تستطيع أن تجعلنا نعرف ذلك لو أنك أضفت إلينا جديداً فيما يتصل بكيفية إعدادك لدور باجو.

قال: لقد كنت أستعمل مرآة لكي أتأكد من مشاعري كانت تنعكس في حركات جسدي من الناحية الخارجية.

ويستدرج تورتسوف بقوله: هذا شيء خطير، ولابد لك من أن تكون حريصًا في استعمال المرآة لأنها تعلم الممثل مراقبة شكله الخارجي أكثر من مراقبة أعماقه الداخلية. وذلك في كل من نفسه ودوره.

ويجيبه بول: ومع ذلك فإنها ساعدتني فعلًا في أن أرى كيف كان مظهري الخارجي يعكس انفعالاتي.

– تعني انفعالاتك أنت أم الانفعالات التي أعددتها لدورك؟

ويقول بول: انفعالاتي أنا، ولكن الانفعالات يمكن أن تنطبق على ياجو.

وتساءل تورتسوف: وعلى هذا، فإنك حينما كنت تعمل وأمامك المرآة لم يكن الذي يهمك بالأكثر هو شكلك الخارجي أو مظهرك العام أو إشاراتك، وإنما الذي كان مثار اهتمامك بصفة خاصة هو الطريقة التي كنت تظهر بها انفعالاتك الداخلية.

ويقول له بول مستذكراً: بالضبط.

فيقول المدير: هذا أيضاً ينطبق على هذا الطراز من التمثيل.

ويستمر بول في استذكاره فيقول: إنني أذكر كيف كنت سعيداً وأنا أرى الانعكاس الصحيح لمشاعري.

فيسأله تورتسوف: تعني أنك حددت هذه الطرق التي كنت تعبر بها عن

مشاعرك في صورة ثابتة؟

فيجيب: لقد أصبحت ثابتة من تلقاء ذاتها، وذلك بتكرارها تكراراً طويلاً.

ويسأله تورتسوف باهتمام: وعلى هذا فقد اصطنعت في النهاية صورة خارجية محدودةلتمثيل مواقف ناجحة معينة في دورك. وكنت قادراً على القيام بالتعبير عنها من ناحيتها الخارجية بوساطة الصنعة الفنية.

ويوافقه بول قائلًا: إذا أردت الصراحة. فهذا هو ما حدث.

ويسأله المدير كالذي يختبره: والآن قل لي هل كان يأتيك هذا القالب الثابت الذي لا يتغير في كل مرة عن طريق عملية داخلية أم كنت تعيده بطريقة آلية بعد تلك المرة الأولى التي ولد فيها دون مشاركة من أية عاطفة.

وتجيبه بول: يخيل إلي أنني كنت أعيشه في كل مرة.

ويقول تورتسوف: كلا.. لم يكن هذا هو الإحساس الذي شعر به النظارة. إن ممثلي هذه المدرسة التي نناقشها الآن يصنعون ما صنعت. إنهم يحسون أول الأمر بالدور. لكنهم لا يكادون يصنعون ذلك مرة حتى يهملوا محاولة الإحساس به من جديد. إنهم يتذكرون ما صنعوا أول مرة مجرد تذكر ثم يكررون الحركات الخارجية ونبرات الصوت والتعابير التي استعملوها أول مرة. وهم يكررون هذا العمل دون عاطفة وفي كثير من الأحيان يكونون ذوي مهارات كبيرة من حيث الصنعة الفنية، ولهم المقدرة على أداء الدور عن طريق الصنعة الفنية وحدها ودون أن يبذلوا في أدائها شيئاً من الجهد العصبي. والواقع أنهم يعتقدون في كثير من الأحيان أنه ليس من الحكمة أن يحسوا بالدور مرة أخرى بعد أن سبق لهم تصميم النموذج الواجب احتذاؤه. وهم يظنون أن من الأسلم لهم لكي يؤدوا الدور أداء صحيحاً. أن يكتفوا في ذلك بمجرد ما صنعوه على وجهه الصحيح أول مرة. وهذا ينطبق إلى حد ما على المواقف التي بيناها من تمثيلك ياجو. فحاول أن تتذكر ما حدث وأنت تقوم بأداء هذا الدور.

ويجيبه بول: إنه لم يكن راضياً عن عمله في مواقف أخرى من الدور كما لم يكن مرضيًا عن مظهره بوصفه ياجو وهو ينظر إلى نفسه في المرآة. مما جعله آخر الأمر يحاول تقليد شخصية يعرفها كان مظهرها يبدو أنه يوحي بنموذج جيد للخبث والمكر.

وهنا تساءل تورتسوف: معنى هذا أنك ظننت أنك تستطيع أن توائم بين هذه الشخصية وبين ما تريد القيام به؟

ويرد عليه بول بالإيجاب.

ويسأله تورتسوف: ماذا كان عساك أن تصنع إذن بإمكانياتك أنت؟

ويعترف له بول هذا الإعتراف الصريح: أقول لك الحق إن كل ما كنت أنتوي فعله هو أن أقلد الأساليب السطحية المصطنعة التي كان يقوم بها صديقي هذا.

ويقول له تورتسوف: إن هذا خطأ كبير. إنك في هذه النقطة تنصرف إلى مجرد التقليد المحض الذي لا يمت بصلة إلى الإبداع الفني.

فيسأله بول: وماذا كان على أن أصنع؟

ويجيبه، كان عليك أن تتمثل النموذج قبل كل شيء. وهذا أمر معقد إن عليك أن تدرسه من ناحية دورته التاريخية وزمنه والبلد الذي عاش فيه وأحوال الحياة في هذا البلد والظروف المحيطة به وما كتب عنه، والأحوال النفسية لصاحب الشخصية وروحه وطريقة الحياة التي كان يحياها ومركزه الاجتماعي ومظهره الخارجي. وعليك فوق كل هذا أن تدرس الشخصية في عاداتها وطريقة سلوكها وحركاتها وصوتها وأسلوب كلامها وما تتسم به من نبرات. وسوف يساعدك كل هذا الدرس للشخصية التي تعالجها على أن تنفذ إلى صميمها بمشاعرك.. وبغير كل هذا فلن تحصل على شيء من الفن.

وعندما تتألف من هذه المادة صورة حية للدور فإن الممثل من هذه المدرسة مدرسة فن العرض والتشخيص. ينقل هذه الصورة إلى نفسه، ويصف أحد من

يمثلون المدرسة أحسن تمثيل هذا العمل على حقيقته، وهو الممثل الفرنسي المشهور كوكلان **Coquelin** الأكبر فيقول: إن الممثل يخلق نموذجه في خياله، وبعد هذا يصنع ما يصنعه المصور الذي يأخذ كل لمحة من هذا النموذج وينقلها إلى لوحته، فينقلها هو إلى نفسه إنه يرى ثياب طرطوف فيرتديها ثم يلاحظ قامة طرطوف فيقلدها، ثم ينظر إلى سحنته فيوائم بينها وبين نفسه. ثم يجعل وجهه مشابهاً لها وهو يتكلم بنفس الصوت الذي سمع طرطوف يتكلم به، وعليه بعد ذلك أن يجعل الشخص الذي جمع أطرافه يتحرك ويمشي ويشير بيديه و جسمه ويصغي ويفكر كما يفعل طرطوف، وبعبارة أخرى يذعن له إذعاناً تاماً. وهنا تكون اللوحة معدة ولا ينقصها إلا أن توضع في إطار، أعني لا ينقصها إلا أن تعرض علىخشبة المسرح، وعندئذ يحكم الجمهور فيقول إن كان هذا طرطوف أو أن الممثل لم يؤد دوره كما يجب، فقلت متأثراً: غير أن هذا كله صعب ومعقد للغاية.

ويجيبني: نعم إن كوكلان نفسه يعترف بهذا وهو يقول: إن الممثل لا يعيش في دوره إنه يمثله. إنه يظل بارداً إزاء الهدف الذي يستهدفه بتمثيله. غير أن فنه لابد أن يكون كاملاً كل الكمال.

ثم يقول تورتسوف: إن فن العرض أو التشخيص يتطلب الكمال إذا أردنا له أن يظل.

والإجابة الشافية التي تجيب بها مدرسة فن العرض أو التشخيص هي: أن الفن ليس هو الحياة الواقعة، بل ليس صورتها المنعكسة إن الفن في ذاته قوة مبدعة خلاقة وهو يخلق حياته الخاصة، إنه جميل في صورته المجردة، وهو فوق الزمان والمكان.

ونحن لا نستطيع بالطبع أن نوافق على رأي يتحدث في مثل تلك الجرأة ذلك الفنان الفذ الكامل البعيد المنال، الذي هو طبيعتنا الخلاقة.

« إن فناني مدرسة كوكلان يفكرون بهذه الطريقة. إن المسرح تقليد وسنن،

وخشبة المسرح. فقيرة أشد الفقر من حيث إمكانياتها بحيث لا يمكن أن تخلق لك صورة موهومة من الحياة، ومن هنا وجب ألا يتجنب المسرح التقاليد والسنن، وهذا الطراز من الفن فيه من العمق أقل مما فيه من الجمال وهو يؤثر فينا تأثيراً سريعاً مباشراً أكثر مما يشعرنا في الواقع بما فيه من قوة، والصورة فيه أكثر أهمية من المضمون الداخلي، وهو يفعل في سمعك وبصرك أكثر مما يفعل في نفسك، ونتيجة لكل هذا كان أقل من أن تسرك أكثر مما يحرك عواطفك.

« إنك تستطيع أن تتلقى كثيراً من الانطباعات خلال هذا النوع من الفن لكنها انطباعات لن تدفئ روحك ولن تنفذ إلى أعماقها إن لها تأثيراً حاداً لكنه تأثير لا يدوم، إنها تثير فيك الدهشة أكثر مما تثير فيك الإيمان، ولن تجد في نطاق هذا اللون من الفن إلا ما يمكن إنجازه بوساطة ما يبهرك من الجمال الزائف المصطنع أو المشاعر الخلابة المحركة للعواطف. أما المشاعر الإنسانية الدقيقة الرقيقة العميقة فإنها لا تخضع لمثل هذه الصنعة أبداً. إنها تتطلب الانفعالات الطبيعية في نفس اللحظة التي تتجلى لك فيها في كيان الممثلإنها تتطلب التعاون المباشر مع الطبيعة ذاتها. ومع ذلك فإن عرض الدور أو تشخيصه يجب أن يعترف به كفن خلاق مادام يساير طريقتنا في ناحية من نواحيها.

-٣-

وقال جريشا جوفوركوف في مستهل درسنا اليوم إنه يحس كل ما يؤديه على خشبة المسرح إحساساً عميقاً.

وقد أجاب تورتسوف على ذلك بقوله:

إن كل إنسان في كل دقيقة من حياته لابد أن يحس بشيء ما، والميت هو وحده الذي لاشعور له. ومن المهم أن نعرف بماذا تحس على خشبة المسرح، وذلك لأنه يحدث في كثير من الأحيان أن ينقل الممثلون إلى المسرح حتى الممثلون ذوو الخبرة الطويلة منهم، ما صنعوه في بيوتهم دون أن يكون هذا الذي

نقلوه شيئاً هاماً أو شيئاً أساسياً في أدوارهم. وهذا هو ما حدث لكم جميعًا. لقد كان بعض الطلبة يستعرضون أصواتهم، ونبراتهم المؤثرة، وطرقهم الفنية في الأداء وكان آخرون يضحكون النظارة بتمثيلهم الرشيق الكثير الحركة ومن قفزاتهم الشبيهة برقصات الباليه، وبمبالغتهم في التمثيل مبالغة شائهة رعناء وبتأنقهم في الإرشادات والأوضاع، وباختصار فإن كل ما كانوا يأتون به فوق خشبة المسرح لم يكن مما يحتاج إليه في أداء الأدوار التي قاموا بأدائها.

أما أنت ياجوفوركوف فإنك لم تتناول دورك من ناحية مضمونه الداخلي فأنت لم تعش الدور ولم تحسن عرضه وتشخيصه ولكنك صنعت شيئًا مختلفاً.

«فأسرع جريشا بسؤاله قائلاً: وما ذاك؟».

ويجيبه المدير: «التمثيل الآلي. ولا شك أن تمثيلك لم يكن شيئاً سيئاً في نوعه مادمت قد وصلت إلى طرق الأداء التقليدية بشيء من الإحكام في تشخيص دورك.

وسأغض النظر عن المناقشة الطويلة التي أثارها جريشا لأنتقل مباشرة إلى تفسير تورتسوف للحدود التي تفصل بين الفن الحقيقي وبين التمثيل الآلي فأقول: إنه لا يمكن أن يكون هناك فن حقيقى من غير أن يعيش الفنان في فنه، وهذا يبدأ من حيث يجيش الشعور في قلبه هو.

ويسأل جريشا: والتمثيل الآلي؟

– أما التمثيل الآلي فيبدأ من حيث ينتهي الإبداع الفني وليس في التمثيل الآلي ما يتطلب عملية حية ولا يظهر إلا عرضاً.

وسوف تفهم ذلك أكثر عندما تدرك أصول التمثيل الآلي وطرقه التي تصطلح على تسميتها بالقوالب المشفوقة أو المستنسخة، فلكي تحرك مشاعرك من جديد لابد أن تكون قادراً على أن تحقق هذه المشاعر من صميم تجربتك الخاصة، ولما كان الممثلون الآليون لا يخضعون في تمثيلهم لمشاعرهم فإنهم لا يستطيعون أن

يشعروك بما يكون للأحاسيس من نتائج خارجية.

والممثل الآلي، باستخدامه لوجهه وإيماءاته وصوته وحركاته لا يقدم للجمهور شيئاً غير القناع الميت لشعور غير موجود. ومن هنا كانت هذه المجموعة الملفتة للأنظار من المؤثرات المختلفة التي توهمك بتصوير جميع ضروب المشاعر بوسائل خارجية.

وبعض هذه القوالب الجامدة قد استقر وأصبح تقليدًا ينتقل من جيل إلى جيل، فمن ذلك وضعك يدك على قلبك للتعبير عن الحب، أو أن تفغر فاك لكي تعبر عن فكرة الموت. وهناك أشياء أخرى تؤخذ كما هي عن بعض الموهوبين من الممثلين المعاصرين، كأن تحك جبهتك بظاهر يدك كما أثر عن « فيراكوميسارز. فسكايا » في لحظات الفجيعة. ولا يزال الممثلون يخترعون من تلك الوسائل الشيء الكثير إلى يومنا هذا. وهناك طرق مختلفة لقراءة الدور وطرق للإلقاء والتكلم، ومن ذلك المبالغة في رفع التغيرات وخفضها في اللحظات الحساسة في الدور، والتي يتعمدون أداءها في تهدج عاطفي متكلف أو تنميقات صوتيةحماسية يفتعلونها بطريقة خاصة. وهناك أيضاً طرق للحركة الجسمانية، فالممثلون الآليون لا يمثلون على المنصة، بل هم يتنقلون فوقها وتوجد أيضاً طرق للتعبير عن جميع المشاعروالانفعالات الإنسانية (كأن تكشف عن أسنانك وأن تدير مقلتيك في محجريهما عندما تشعرك بالغيرة، أو أن تغطي عينيك ووجهك بدلًا من أن تبكي، أو عندما تنتزع شعرك فيحالات اليأس) وهناك طرق التقليد جميع أصناف الناس وأنماطهم وطبقاتهم الاجتماعية المختلفة (مثل الفلاحين الذين يبصقون على الأرض أو يمسحون أنوفهم بأذيال ستراتهم، أو مثل العسكريين الذين يحدثون أصواتاً بالمهاميز المثبتة في أحذيتهم أو النبلاء الذين يلعبونبالمناظير الذي يحملونها في أيديهم) وهناك طرق أخرى معينة تبرز لك ما كان يتسم به أهل عصر من العصور (مثل الإشارات التي كان يستعملها ممثلو الأوبرا رمزًا للقرون الوسطى، أو الخطوات المتبخترة للدلالة على القرن الثامن عشر). وهذه الطرق الآلية القديمة

يمكن أن تكتسب بسهولة بوسائل التمرين المتصل حتى تصبح طبيعة ثابتة.

والوقت والعادة المستمرة يجعلان الأشياء الشائهة بل الأشياء الخالية من الشعور أشياء مستعصية وأثيرة إلى نفوسنا. ومن ذلك هز الأكتاف، تلك العادة التي طالما كانت موضع احترام في مسرحيات الأوبرا كوميك (المضحكة) ثم السيدات المتقدمات في السن اللاتي يحاولن أن يتظاهرن بالشباب، والأبواب التي تفتح وتغلق من تلقاء نفسها عندما يدخل بطل المسرحية أو يخرج، وروايات الباليه والأوبرا والمآسي الكلاسيكية الزائفة –Pseudo classic tragedies مليئة بهذه التقاليد البالية، وهؤلاء الممثلون الآليون يظنون أنهم يستطيعون أن يستعيدوا أكثر تجارب الأبطال سمواً وأشدها تعقيداً بوساطة هذه الطرق الجامدة التي تتغير على وجه الزمان، ومن قبيل تلك التجارب انتزاع أحدهم يده من فوق صدره في لحظات اليأس، أو التهديد بقبضته في لحظة الانتقام، أو رفع يديه إلى السماء في حالة الصلاة.

إن الممثل الآلي يحسب أن الكلام على المسرح والحركات التشكيلية مثل: الرقة المبالغ فيها خلال اللحظات الغنائية. والرتابة الكئيبة في قراءة أشعار الملاحم والأصواتالممتلئة بالفحيح للتعبير عن الكراهية، والأصوات المشوبه بالدموع الزائفة لتصوير الحزن الشديد.. إن الممثل الآلي يحسب أن هذا كله يهدف إلى تحسين الصوت والإلقاء والحركات، ويجعل الممثلين بهذا أكثر جمالًا ويزيد من قوة تأثيرهم المفتعل.

ومن سوء الحظ أن ما في العالم من الأشياء التي يعافها الذوق أكثر مما فيه مما يتقبله الذوق السليم، ومن ذلك ما نراه من هذا اللون من ألوان التظاهر والادعاء الذي يحل محل النبل والشرف، والتفاهة التي تحل محل الجمال، والمؤثرات المفتعلة التي تحل محل وسائل التعبير الأصيل الصحيح.

والحقيقة المرة أن هذه القوالب الجامدة سوف تملأ كل ثغرة في الدور الذي

تصقله من قبل المشاعر الحية. أضف إلى ذلك أن هذه القوالب كثيراً ما تندفع متقدمة على المشاعر وتسد عليها الطريق، ولهذا السبب كان على الممثل أن يحتاط لنفسه من هذه الحيل ويأخذمنها حذره. وهذا يصدق حتى على الممثلين الموهوبين القادرين على الإبداع الحق:

وليس يجدي هنا حذق الممثل في اختيار ما يشاء من هذه التقاليد المسرحية مهما بلغ حذقه في ذلك، إذ أنه لا يستطيع أن يحرك مشاعر النظارة بما يختاره منها ما تنطوي عليه أن صفات آلية عتيقة. ولما لم يكن له غناء عن وسائل إضافية غير هذه الوسائل لكي يستثير مشاعر نظارته فإنه يلجأ إلى ما نسميه بالانفعالات المفتعلة الزائفة التي هي من المحاكاة المصطنعة للجانب السطحي من المشاعر الجسمانية.

فإذا شد الممثل على قبضته وقلص عضلات جسده أو تنفس وهو يتشنج فإنه يستطيع بذلك أن يبلغ درجة كبيرة من القوة الجسدية التي يعتبرها الجمهور في كثير من الأحيان تعبيراًعن مزاج قوي أثارته عاطفة.

ويستطيع الممثلون ذوو الطابع الأكثر عصبية أن يثيروا انفعالات زائفة بواسطة الضغط المشتعل على أعصابهم، وتكون نتيجة ذلك هستريا مصطنعة وبالأحرى ذهولًا وبيلًا أشبه عادة بفقدان الاقتناع الداخلي، ومثله في ذلك مثل الهيجان الجسماني المفتعل.

– ٤ –

في درسنا اليوم، واصل المدير مناقشة موضوع حفلة للعرض. وكان المسكين فانيا فيونتسوف أكثر من انصب عليه النقد. لأن تمثيله لم يعجب تورتسوف، بل لم يكن في نظره حتى من النوع الآلي.

وهنا سألت تورتسوف: ماذا يكون إذن؟

فأجابني قائلاً: إنه من أشد أنواع التمثيل المبالغ فيه إغثاء للنفس.

فقلت مخاطراً: أظن أن تمثيلي لم يكن فيه شيء من هذا؟

وأجابني على الفور: بل لقد كان فيه شيء من ذلك بالتأكيد !

فقلت مستوضحاً: متى؟ لقد قلت أنت بنفسك إنني أديت...! »

فقال: لقد أوضحت لك أن تمثيلك كانت فيه بعض لحظات من الإبداع الفني الصادق تقابلها لحظات أخرى..

وانفجرت أنا متسائلًا: من التمثيل الآلي؟.

وقد أجابني قائلاً: إن هذا النوع من التمثيل لا يمكن أن يتطور وينمو إلا بعد عمل طويل متواصل كما هي الحال مع جريشا، وأنت لم يتوفر لك مطلقًا الوقت الذي يسمح لك بخلقاً فنياً. وهذا هو السبب الذي جعلك تعطينا محاكاة مبالغ فيها لشخص متوحش مستعيناً بأشد أنواع قوالب الهواة المبتدئين جموداً، تلك القوالب التي لايوجد فيها أثر للمهارة الفنية. إن التمثيل الآلي نفسه لا يمكن أن يستغني عن الصنعة الفنية.

وهنا قلت له: ولكن من أين جاءتني تلك القوالب الجامدة، وهذه هي أول مرة أظهر فيها على خشبة المسرح؟

فقال اقرأ كتابي " حياتي في الفن " فإن فيه قصة عن بنتين صغيرتين لم يسبق لها أن شاهدتا المسرح أو حفلة من حفلات التمثيل أو حتى تدريبا من التداريب، ومع ذلك فقد أدتا دورهما في المأساة التي كانتا تمثلان فيها بأبشع القوالب الجامدة وأتفهها. وأنت نفسك عندك الكثير من هذه القوالب لحسن الحظ.

فسألته: ولماذا لحسن الحظ؟

فأجابني: لأن محاربتها أسهل من محاربة التمثيل الآلي الذي تمكنت جذوره من نفس الممثل.

إن المبتدئين من أمثالك يستطيعون لو كانوا ذوي الموهبة، أن يجيدوا أداء

أدوارهم لفترة قصيرة وبطريق الصدفة، ولكنك لا تستطيع أن تعيد دورك في قالب فني متماسك. ونتيجة لذلك فإنك تلجأ دائمًا إلى المبالغة في الاستعراض، وهذا أمر لا يكون فيه ضرر ذو بال أول الأمر، ولكن يجب ألا تنسى أنه ينطوي على بذور خطر كبير ولهذا فلابد أن تكافحه منذ البداية حتى لا يورثك عادات تأخذ عليك طريقك كممثل، وتنحرفبمواهبك الطبيعية.

ولنضرب لذلك مثلاً بك أنت نفسك إنك شخص ذكي، ولكن لماذا كنت فيحفلة العرض تمثل تمثيلًا سخيفاً باستثناء لحظات قليلة؟ أتعتقد أن المغاربة الذين كانوا في أيام مجدهم مشهورين بالثقافة، كانوا أشبه بالحيوانات المتوحشة التي تروح وتجيء حبيسة فيقفص؟ إن الوحش الذي صورته حتى في محادثاته مع مرءوسه يا جو قد صورته وهو يزأر في وجهه ويكشر عن أسنانه ويدير عينيه في محجريهما: فمن أين أتيت بهذا الاتجاه في فهمك الدور؟

وعندئذ شرحت له في تفصيل كل ما كتبته في مفكرتي خاصة بالعمل الذي قمت به لإعداد دوري بالبيت، ولكي أجعله يتصور المنظر بسهولة أكثر جعلت بعض الكراسيتأخذ نفس الترتيب الذي تأخذه في حجرتي، وكان تورتسوف يضحك من كل قلبه في من مواضع شرحي هذا.

وعندما انتهيت قال: لقد كانت أسوأ أنواع التمثيل تبدأ في تلك المواضع فعندما كنت تعد نفسك لحفلة العرض لم يكن يشغلك دورك إلا فكرة التأثير على النظارة وبماذا؟ بمشاعر عضوية صادقة يتفق ومشاعر الشخصية التي تتصورها. لم يكن عندك شيء من تلك المشاعر. بل لم يكن عندك منها حتى صورة حية كاملة كان في مقدورك أن تستنسخها لو كان المقصود هو استنساخها من المظاهر فقط. فما الذي بقي لك إذن لصنعه؟ لم يبق إلا أن تمسك بأول سمة من سمات الشخصية تلمع في ذهنك الممتلئ حتى حافته بهذه الصور. وهي مهيأة لأية مناسبة من مناسبات الحياة إذ أن كل انطباع من انطباعاتنا تبقى في ذاكرتنا بصورة من الصور ويمكن استخدامه عندما تدعو الحاجة إلى ذلك، وفي مثل هذه الحالات

السريعة العامة من وصف الشخصية لا يكاد يهمنا إن كان الشيء الذي ننقله يتفق والواقع أولا يتفق. لأننا عندئذ نكتفي بأية خاصية من الخصائص العامة للشخصية أو بما يوهم بمشاكله الشخصية للواقع، ولقد أمدتنا ممارستنا للحياة اليومية بقوالب أو بعلامات وصفية خارجية نستطيع عن طريقها أن نبعث الحياة في الصور، وذلك أن كثرة استعمال هذه العلامات وتلك القوالب يجعل لها مفهوماً متفقاً عليه لدى الجميع.

وهذا هو ما حدث لك، لقد أغراك المظهر الخارجي لأي رجل أسود بصفة عامة فاستنسخت صورته في سرعة ودون تفكير في كتب شكسبير. لقد حاولت أن تحصل على التصوير الخارجي للشخصية، ذلك التصوير الذي بدت لك استعادته فعالة وحية وسهلة. وبهذا هو ما يحدث دائماً عندما مالا يكون تحت تصرف الممثل ثروة من المواد الحية المستمدة إن الحياة. وكان يمكنك أن تقول لأي واحد منا: مثل لنا على الفور وفي غير إعداد شخصية رجل متوحش بصفة عامة، وأنا مستعد أن أراهن أن الغالبية كانت ستصنع ما صنعته أنت. لأن الاندفاع العنيف في الحركة والصوت الهادر. وإظهار بريق الأسنان وتحريك حدقتي العينين لإظهار بياضها، كل هذا قد اختلط في خيال الإنسان منذ عهود لاتعيها الذاكرة لفكرتنا الخاطئة عن الإنسان المتوحش وكل تلك الطرق في تصوير المشاعر تصويراً عاماً، كائنة في كل إنسان منا، وهي تستخدم دون أن يسأل مستخدمها عن سبباستخدامها أو الظروف التي يمارسها فيها.

وبينما يستخدم الممثل الآلي القوالب الجامدة التي استخلصها الممثلون القدامى لكي تحل محل المشاعر الحقيقية نجد الممثل الذي يبالغ في تمثيله يستعمل أول ما يخطر في باله الحركات الإنسانية العامة دون أن يفكر حتى في صقلها أو إعدادها للمسرح. إن كل ما حدث لك هو من الأمور التي يمكن فهمها والتماس الأعذار لها إذا صدرت من ممثل مبتدئ. ولكن كن على حذر في المستقبل لأن المبالغة في التمثيل التي هي من أعمال الهواة تنتهي بك إلى أسوأ أنواع التمثيل الآلي.

فحاول أن تتجنب الخطوات الأولى الخاطئة التي تبدأ بها عملك ولكي تحقق هذا الغرض عليك أن تدرس الأساس الذي تقوم عليه طريقتنا في التمثيل، وأن تدرس من هذه الأسس ما يتصل منها بالطريقة التي تعيش بها في دورك. ثم حاول ثانية ألا تكرر هذا النوع الذي لا معنى له، والذي قدمته إلينا منذ قليل، والذي كان موضوع نقد الآن. وثالثاً لا تسمح لنفسك بأن تمثل لنا أي شيء تمثيلا سطحياً دون أن تكون قد أحسست به في قرارة نفسك ودون أن يكون قد أثار فيك حتى مجرد الاهتمام به.

إن الصدق القائم على المهارة الفنية هو من الأمور التي يصعب أن تستمر طويلا، لكنه، إذا تحقق لا يمكن أن تعافه النفس أكثر من سواه على الدوام حتى يسرى في كيان الفنان كله وفي كيان النظارة كذلك إن الدور الذي يكون الصدق مادته لابد أن ينمو، أما الذي تكون القوالب الجامدة مادته فإنه يذوى ويصبح غثاً سخيفاً.

ولابد أن التقاليد والطرق التمثيلية القديمة التي استخدمتها سرعان ما عافتها نفسك لأنها لم تقو على مواصلة إثارتك كما أثارتك في المرة الأولى عندما حسبت خطأ أنها هي الإلهام.

ثم أضف إلى هذا كله ظروف جهودنا المسرحية، وشهرتنا التي تتوقف على الطرق التي يتبعها الممثلون في أداء أدوارهم، واعتمادنا في نجاحنا على الجمهور، ورغبتنا المنبعثة من تلك الظروف في خلق أية وسيلة للتأثير على الجمهور. إن تلك المميزات التي يغلب عليها طابع الاحتراف كثيراً ما تتملك الممثل حتى إذا كان يؤدي دوراً قوياً مستقر الدعائم، وهي لا ترتقي بقدرته على التمثيل ولكن على العكس، إذ توجهه بتأثيرها فيه فيزيد في مبالغته في الاستعراض وتقوى فيه الطرق ذات القوالب الجامدة.

أما جريشا فقد كان جهده واضحاً حقيقة في التخفيف من أثر قوالبه الجامدة،

وإن كانت نتيجة هذا التفاوت رداءة وجودة. أما قوالبك أنت فكانت رديئة لأنك لم تهذبها ولم تغير منها شيئاً. وهذا هو السبب الذي من أجله قلت إن ما قام به كان من قبيل التمثيل الآليالمهذب نوعاً ما، أما الجزء غير الناجح من أدائك فإنني قلت: إنه كان من قبيل ما يقوم به الهواة من مبالغة في التمثيل.

وهنا قلت متسائلاً: إذن فقد كان تمثيلي خليطاً من أجود ضروب التمثيل في حرفتنا ومن أسوئها.

فقال تورستوف: كلا ليس من أكثرها رداءة إن ما كان يصنعه الآخرون كان أكثر إن تمثيلك نفسه رداءة. وإن مافي تمثيلك الذي يشبه تمثيل الهواة من عيوب يمكن علاجه، ولكن عيوب الآخرين تدل على أنهم يخضعون خضوعاً واعياً لفكرة أو مبدأ يصعب تغييره أو اقتلاعه من نفوسهم.

وسألته: وما ذاك؟

فقال: أعني سوء استغلال الفن.

وهنا سأله أحد الطلبة: وكيف يكون هذا الاستغلال السيئ؟

ويجيب: يكون كما صنعته سونيا فيليا مينوفا.

وهنا قفزت الفتاة المسكينة من مقعدها في دهشة وهي تقول: أنا؟ وما الذي صنعته؟

فأجاب المدير: لقد أريتنا يديك الصغيرتين، وقدميك الصغيرتين وشخصك بأكمله، وذلك لأنك رأيت أن هذا كله كان يمكن أن يبدوعلى المسرح أحسن مما هو في الواقع.

وقلت أنا: يا للبشاعة ! إني ما كنت أعرف ذلك البتة.

ويقول المدير: هذا هو ما يحدث لنا دائماً حينما تكون عاداتنا متأصلة فينا.

وتسأله: ولماذا مدحتني إذن!

ويجيبها: مدحتك لجمال يديك وقدميك.

وتسأله: إذن فماذا كان رديئاً في ذلك كله؟

ويقول المدير: لقد كان موضع السوء في تمثيلك هو أنك كنت تعبثين بجمهورك ولم تكوني تمثلين دور كاترين إنك تعلمين أن شكسبير لم يكتب ملهاته « ترويض المتمردة » لكي تأتي طالبة اسمها سونيا فليا مينوفا، لتظهر أمام النظارة قدميها الصغيرتين من فوق خشبة المسرح. أو لتعبث بالمعجبين بها. لقد كان لشكسبير وجهة نظر مختلفة، وجهة نظر ظلت غريبة عنك، ولهذا ظلت معروفة لنا. وفننا لسوء الحظ يساء استغلاله كثيراً لأغراض شخصية إنك أسأت استغلاله لتظهري جمالك، وغيرك يسيء استغلاله ليكتسب شهرة أو ليحرز نجاحاً سطحياً، أو ليتخذ منه وسيلة لكسب العيش وهذه الأمور تعد ظواهر عامة في حرفتنا، ولهذا أسارع فأحول بينك وبينها.

ومن ثمة تذكروا جيداً ما سأقوله لكم: إن المسرح من حيث هو منشأة علانية تجتمع فيها الجماهير للمشاهدة يجذب إليه أناساً كثيرين لا يبتغون من ورائه إلا مجرد استغلال جمالهم استغلالاً مادياً أو اتخاذه وسيلة لكسب العيش وهم يستغلون جهل الجمهور وذوقه المنحرف، يستغلون المحسوبيات والمكائد، والنجاح الزائف وغير ذلك من الوسائل الكثيرة التي لا علاقة لها بالفن الإبداعي هؤلاء المستغلون هم ألد أعداء الفن، وعلينا أن نتخذ ضدهم أعنف الإجراءات وإذا استعصى إصلاحهم فيجب أن نطيح بهم من بيننا ولذلك – وهنا أخذ يوجه كلامه إلى سونيا مرة أخرى– يجب عليك أن تقرري نهائياً إذا ما كنت قد جئت إلى هنا لتخدمي الفن، ولتبذلي التضحيات من أجله أم جئتلاستغلاله لأغراضك الشخصية؟

واصل تورتسوف حديثه متجهاً إلى بقيتنا فقال: إننا لا نستطيع تقسيم الفن إلى أصناف وأنواع إلا من الوجهة النظرية فقط إذ الواقع أن جميع مذاهب التمثيل

يختلط بعضها من الناحية العلمية. ومن سوء الحظ أننا كثيراً مانرى بعض كبار الفنانين يهبطون الفهم بسبب ما فيهم من الضغط الإنساني فيمثلون تمثيلاً آليا بينما نرى الممثلين الآليين يرتفعون في بعض المحطات إلى قمم الفن الصادق.

ومن هنا نرى الممثل يجمع في دوره بين لحظات مختلفة جنباً إلى جنب فنراه في بعضها يستغل الفن استغلالاً سيئاً ومن ثم كان من الضروري أن يتبين الممثلون فنهم ويعترفونها.

لقد اتضح لي تماماً بعد سماعي لشرح تورتسوف أن حفلة العرض قد أساءت إلينا أكثر مما أحسنت.

وعندما صارحت تورتسوف برأيي احتج قائلاً: كلا إن الحفلة أظهرت لكم ما يجب أن تتجنبوه على خشبة المسرح.

وفي نهاية المناقشة أعلن المدير أننا بالإضافة إلى عملنا معه الغد سوف نبدأ تمرينات، وإقامة الغرض منها تطور أصواتنا وحركات أجسامنا وهذه التمرينات عبارة عن دروس في الغناء والتمرينات الرياضية والرقص والمبارزة، وسوف تجرى الدروس يوميًا لأن تنمية عضلات الجسم تتطلب تمريناً منظماً وكبيراً ووقتاً طويلاً.

الفصل الثالث

الفعل: ACTION

-١-

ياله من يوم ذلك الذي تلقينا فيه أول درس لنا من المدير.

لقد تجمعنا في المدرسة التي كانت عبارة عن مسرح صغير، لكنه مسرح معد إعداداً كاملاً.

لم يلبث المدير أن يدخل، ثم ألقى علينا جميعًا نظرة فاحصة وقال: " ماريا أرجو أن تصعدي إلى خشبة المسرح ".

وقد فزعت الفتاة المسكينةوذكرتني وهي تجري لتخفي نفسها كالجرو الخائف المذعور. وأخيراً أمسكنا بها وذهبنا بها إلى المدير الذي كان يضحك كما تضحك الأطفال وغطت الفتاة وجهها بيديها وأخذت تردد تلك العبارات التي كانت تؤثرها حينما تعبر عما يدهشها قائلة: « يا إلهي ! إنني لا أستطيع أن أصنع ذلك؛ يا إلهي! لشد ما أنا خائفة !! »

فقال تورتسوف وهو يحدجها بنظرة: «هدئي من روعك ودعينا نمثل رواية صغيرة وإليك موضوعها ». وكان تورتسوف يقول هذا وهو لا يلقي بالاً إلى ما فيه الفتاة من ربكة.

ثم أردف: « سيرفع الستار وأنت جالسة على خشبة المسرح وحيدة. وستظلين جالسة ثم يسدل الستار. وهذه هي الرواية بأكملها. هل يمكنك أن تتصوري شيئاً أسهل من هذا؟ » ولم تجب ماريا على سؤاله، فأخذها من ذراعها وهو لا ينبس. ثم توجه بها إلى خشبة المسرح بينما أغرقنا جميعًا في الضحك.

وهنا يلتفت المدير إلينا وهو يقول في هدوء: « يا أصدقائي أنتم الآن في فصل دراسي وماريا الآن تجتاز أهم لحظة في حياتها الفنية، فحاولوا أن تتعلموا متى تضحكون وممن».

وأخذها تورتسوف إلى منتصف المسرح ونحن جالسون صامتين في انتظار رفع الستار لم يلبث أن ارتفع ببطء كانت ماريا تجلس في وسهل المنصة بالقرب من مقدمة المسرح ويداها لاتزالان تغطيان وجهها، وأخذنا نشعر بجلال الجو ورهبته وبفترة الصمت التي استمرت حتى طالت.

وكان أول ما حدث أن رفعت ماريا إحدى يديها عن وجهها ثم رفعت الأخرى أيضاً. وفي الوقت نفسه أخذت تميل برأسها إلى أسفل حتى لم نعد نرى شيئاً غير قفاها.

ثم مرت فترة أخرى من الصمت كانت فترة مؤلمة ولكن المدير ظل ينتظر في صمت مقصود، ولما كانت ماريا مدركة للتوتر المتزايد فقد نظرت ناحية النظارة. ولكنها سرعان ما أشاحت عنهم بوجهها. ولم تكن تعرف أين أو ماذا تصنع فقد بدلت من حالتها، فإذا هي تجلس مرة في هذا الوضع ثم لاتلبث أن تغيره إلى وضع آخر، ثم إلى أوضاع أخرى مربكة كثيرة، فهي تلقي بنفسها إلى وضع آخر، ثم تعتدل من جديد، ثم تنحني وتشد طرف ثوبها في قوة. ثم إذا هي تنظر في ثبات إلى شيء على الأرض.

وتركها المدير فترة طويلة في الموقف دون أن يرق لها أو يرحمها مما هي فيه، ولكنه أعطى آخر الأمر إشارة بإنزال الستار وعند ذلك اندفعت أنا إليه، فقد كنت أريد أن يطلب مني أداء هذا التمرين نفسه.

وأخذت مكاني في منتصف المنصة وعلى الرغم من أن هذه لم تكن حفله حقيقية فقد كانت نفسي مملوءة بدوافع متضاربة، فبطبيعة كوني على خشبة المسرح كنت أشعر أنني في موضع تتطلع إلي فيه العيون ومع ذلك فقد كان

مطلوباًإلى أن يخامرني شعور داخلي بالوحدةلقد كان جزء مني يتحرى تسلية المتفرجين حتى لا يشعروا بالملل، بينما جزء آخر ينهاني عن الانتباه إليهم. وعلى الرغم من أن قدمي وذراعي ورأسي وجذعي قد أدت كلها ما أردت منها أن تؤدي فقد أضافت شيئا، شيئاً زائداً لم يكن إليه داع: فأنت تحرك ذراعك أو قدمك بمنتهى السهولة ثم إذا بك تشعر فجأة بأنك وقد التويت وتبدو كما لو كنت في وضع من ستلتقط له صورة.

يا عجبا! إنني لم يسبق لي أن ظهرت على المسرح إلا مرة واحدة ومع ذلك فقد كان أسهل علي مراحل أن أجلس على المسرح في حالة مفتعلة من أن أجلس هكذا في بساطةوبصورة طبيعية إنني لم أكن أستطيع أن أفكر فيما ينبغي لي أن أصنعه وقد قال لي زملائي فيما بعد إنني كنت أبدو مرة غبياً ومرة مضحكاً وأخرى مرتبكاً، ومرة كالذي يغلب عليه الشعور بالذنب أو الذي يرغب في الاعتذار لأحد من غلطة وقع فيها ولم يزد المدير على الانتظار شيئًا ثم قام بهذا التمرين نفسه مع الآخرين، حتى إذا انتهى منهم جميعًا قال:

والآن لتمثل شيئاً آخر غير هذا، وسنعود فيما بعد إلى هذه التمرينات لنتعلم كيف نجلس على خشبة المسرح.

وعند ذلك سألناه: ألم يكن ذلك هو الذي كنا نصنعه؟

فأجاب: أوه كلا. إن الذي كنتم تفعلونه لم يكن هو ما أريده من الجلوس في بساطة. وهنا سألناه: ما الذي ينبغي علينا أن نفعل إذن؟

وبدلاً أن يجيب عن سؤالنا بالكلام نهض سريعة ومشي إلى خشبة المسرح بصورة عملية، ثم جلس متثاقلاً في مقعد ذي مسند ليستريح كما لو كان في منزله، ولم يصنع أو يحاول أن يصنع شيئاً. ومع ذلك فقد كان وضع جلسته مدهشاً في بساطته. ولبثنا نرقبه ونريد أن نعرف ما الذي كان يدور في قرارة نفسه. ثم ابتسم وابتسمنا نحن كذلك. وبدأ كالذي يفكر، وكنا في أشد الشوق إلى معرفة ما يجري

في ذهنه، ثم رأيناه ينظر إلى شيء ما، وشعرنا كأنما يجب علينا أن ننظر ما هو الشيء الذي كان يسترعي انتباهه.

قدلا يهتم أحد منا في حياته اليومية بأن تكون له طريقته الخاصة في الجلوس أو بأن يظل جالساً هذه الجلسة الخاصة ولكن الإنسان عندما يرى أحداً جالساً على خشبة المسرح يرى أنه لسبب ما، يرقبه بإمعان بل ربما شعر بسرور حقيقي لمجرد رؤيته جالساً.

هذا ما حدث عندما كان الآخرون يجلسون على المنصة. إننا لم نكن نريد أن ننظر إليهم كما لم نكن نريد أن نعرف ما كان يجري في نفوسهم. لقد كان عجزهم ورغبتهم في إمتاع المشاهدين أمراً مضحكا، في حين أننا كنا شديدي الانجذاب إلى المدير حينما جلس على المنصة، بالرغم من أنه لم يكن يعيرنا أقل شيء من انتباهه.

فماذا كان السر في ذلك ياترى؟ لقد تولى المدير الإجابة عن ذلك بنفسه:

إن كل شيء يحدث على خشبة المسرح لابد أن يحدث لغرض ما، حتى احتفاظك بمقعدك لابد أن يكون لغرض.. ولغرض معين، وليس لمجرد الغرض العام من وجوب أن تكون على مرأى من المشاهدين إن الممثل يجب أن يدرك سبب وقوفه، أو حقه في أن يقف فوق المنصة وليس هذا بالأمر السهل.

ويقول تورتسوف قبل أن يغادر خشبة المسرح: والآن هلموا نكرر تجربتنا السابقة.

ماريا، اصعدي هنا إليإني سوف أمثل معك.

وصرخت ماريا: أنت؟. ثم جرت إلى خشبة المسرح.

وعادت من جديد لتأخذ مكانها على المقعد الكبير في منتصف المسرح وعادت من جديد تنتظر في عصبية، وتتحرك في وعي وإدراك وتشد أطراف ثوبها. وكان المدير يقف إلى جوارها وقد بدأو كأنه يبحث بعناية كبيرة عن شيء في نسخته

وفي نفس الوقت، أخذت ماريا تصبح بالتدريج أكثر هدوءاً وأكثر تركيزاً. سكنت حركتها أخيراً وركزت عينيها عليه وكان الذي يخيفنا أنها ربما أقلقته أو شوشت عليه فلم تكن تفعل شيئا أكثر من انتظار أوامر جديدة. وكان وضعها طبيعياً يتفق وواقع الحياة وكانت في الغالب تبدو جميلة. وقد أظهر المسرح ملامحها الحسنة، ثم مضى بعض الوقت على هذه الحال وبعد ذلك أنزل الستار.

وسألها المدير، وهما يعودان إلى مكانها من القاعة: والآن ماذا كان شعورك؟

فقالت: أنا؟ لماذا؟ وهل مثلنا شيئاً؟

ويقول لها: طبعاً.

وتجيبه: أوه، لكنني ماظننت إلا أنني كنت جالسة مجرد جلوس، ومنتظرة حتى نجد المكان الذي تبدأ منه في نسختك، وذلك لتخبرني ماذا أصنع. عجبا ! إنني لم أمثل شيئاً.

ويقول لها: لقد كان هذا أحسن ما في الأمر كله. لقد كنت تجلسين وتنتظرين، ولم تكوني تفعلين شيئا.

وهنا يتجه إلينا ويقول: ما الذي كان أقوى في إثارة مشاعركم: أن تجلسوا على خشبة المسرح لتظهروا أقدامكم الجميلة كما كانت سونيا تصنع أو لتظهروا أجسامكم كلها كما كان جريشا يصنع أم تجلسون لغرض معين ولو كان غرض بسيطًا كما لو كنتم تجلسون في انتظار حدوث شيء؟ قد لا يكون لهذا الغرض أهمية خاصة في ذاته، ولكن هذه هي الحياة أن الإنسان كلما حاول استعراض نفسه خرج عن نطاق الفن الحي.

ويجب عليكم وأنتم على خشبة المسرح أن تقوموا بإجراء ماوالفعل والحركة هما أساس الفن الذي يتبعه الممثل.

ولكن جريشا يقاطعه قائلًا: ولكنك قلت منذ لحظة إن التمثيل ضروري وإن مجرد استعراض الأقدام والأجسام كما فعلت أنا ليس فعلًا. فلماذا يكون من قبيل

الفعل أن تجلس في مقعد كما فعلت دون أن تحرك إصبعاً؟ إن هذا في نظري يبدو شيئاً ليس فيه أي شيء من الفعل.

وهنا لم أبال أن أقول: إنني لا أعرف أكان إجراء من الإجراءات. ولكننا جميعًا نوافق على أن ما اعتبرته ليس من التمثيل في شيء كان أكثر أهمية من تمثيلك بكثير.

وهنا قال المدير في هدوء مخاطباً جريشا: وهكذا نرى أن السكون الخارجي لشخص جالساً على خشبة المسرح أمر لا ينطوي على أي شيء سلبي. فأنت قد تجلس في غير حركة وتكون في نفس الوقت في حركة كاملة، وليس هذا هو كل شيء. إن عدم الحركة الجسدية يكون في كثير من الأحيان نتيجة مباشرة للجيشان الداخلي وهذه الاضطرابات الداخلية هي الشيء الذي يحظى بأكبر قسط من الأهمية من الناحية الفنية إن جوهر الفن ليس في صورته الخارجية ولكنه في مضمونه الروحي. ولذلك فإنني سوف أغير الصيغة التي أعطيتها لكم من لحظة مضت وأصوغها على هذه الصورة.

" إنه من الضروري أن تمثل أو تقوم بفعل وأنت على خشبة المسرح سواء أكان تمثيلك أم فعلك من الداخل أم من الخارج "

– ٢ –

قال المدير لماريا عندما دخل إلى حجرة الدراسة اليوم: هلمي يا ماريا نقدم رواية جديدة.

وإليك خلاصة الرواية: لقد فقدت أمك وظيفتها كما فقدت دخلها ولم يعد عندها شيء تبيعه لتدفع مصروفات تعليمك في مدرسة التمثيل، وستضطرين نتيجة لهذا أن تغادرى المدرسة في الغد. ولكن صديقتك جاءت لإنقاذك. ولم يكن لديها نقود لإقراضك إياها.ولهذا أحضرت إليك دبوسا مرصعاً بالأحجار الثمينة. فحركت بفعلتها الكريمة عواطفك، وأثارت مشاعرك. فهل يمكن أن تقبلي هذه

التضحية؟إنك لاتستطيعين الوصول إلى قرار. إنك تحاولين الرفض فتغرس صديقتك الدبوس في ستارة وتخرج، وتهرعين أنت في لوها حيث تحاول هي إقناعك بقبول الدبوس، لكنك ترفضين بل تبكين. ثم تقبلين آخر الأمر وتعترفين لها بالجميل، ثم تتركك صديقتك وتعودين إلى الحجرة لتأخذي الدبوس. ولكن.. أين هو؟ هل من الممكن أن يكون أحد قد دخل وأخذه؟ إن ذلك محتمل كل الاحتمال في بيت واسع حافل بالسكان كهذا ويتبع ذلك بحث دقيق مرهق للأعصاب.

اصعدي إلى المنصة وسأغرز الدبوس في ثنايا هذا الستار وعليك أن تقومي بالبحث عنه

وبعد لحظة واحدة أعلن أنه مستعد للشروع في العمل.

واندفعت ماريا إلى خشبة المسرح كما لو كان أحد يطاردها وجرت إلى حافة الأضواء الأمامية ثم عادت إلى الخلف ثانية ممسكة رأسها بكلتا يديها وهي تتلوى من الرعب، ثم أقبلت إلى الأمام وعادت فذهبت إلى الخلف من جديد، ولكن من الجهة المضادة هذه المرة. ثم اندفعت إلى المقدمة وأمسكت بطيات الستار وجعلت تهزها في قنوط ويأس. وأخيرا دفنت رأسها فيها. وقد كانت تقصد بهذه الحركة أن تصور لنا أنها تبحث عن الدبوس، فلما لم تجده عادت في سرعة وألقت بنفسها خارج المنصة وهي تمسك برأسها مرة وتضرب على صدرها مرة أخرى، وليس يخفى أنها كانت بذلك تريد أن تصور موقفها في هذه المأساة العامة.

ولم يستطع الجالسون منا في الأوركسترا أن يملكوا أنفسهم من الضحك

ولم تمض فترة طويلة حتى كانت ماريا تجرى نحونا في انتصار عظيم وعيناها تتلألآن. ووجنتاها تلتهبان.

عند ذلك سألها المدير: كيف الحال؟

وتصيح ماريا قائلة وهى تثب من مقعدها: أوه كم كان الموقف رائعاً ! إني لا أستطيع أن أصف لك كم كان ذلك رائعاً. إنني سعيدة للغاية. إنني أشعر كما لو

كنت أقف لأول مرة فوق خشبة المسرح، لقد كنت أشعر بمنتهى الطمأنينة وأنا على المسرح.

ويقول لها المدير مشجعاً: هذا عظيم. ولكن أين الدبوس أعطيني إياه

وتقوله: أوه يالله ! لقد نسيته.

ويقول لها: يا عجباً ! لقد كنت تبحثين عنه بحثاً شديداً ثم تنسينه؟

ولم نكد نلتفت حولنا حتى كانت على المسرح من جديد وراحت تبحث في طيات الستار.

وهنا يقول لها المدير محذراً تذكري هذا جيداً إذا وجد الدبوس فقد نجوت. وعندئذ تستطيعين متابعة المجيء إلى هذه المدرسة لتلقي دروسك أما إذا ضاع فلن يكون أمامك إلا أن تغادري المدرسة.

وسرعان ما اربّد وجهها. وثبتت عينيها على الستار ثم راحت تبحث كل طية من طياته وكل جهة من جهاته بحثاً شديداً دقيقاً. وكان بحثها هذه المرة يجري على مهل وأبطأ بكثير مما فعلت من قبل ولكننا كنا جميعاً متأكدين أنها لم تكن تضيع ثانية من وقتها. وأنها كانت مضطربة حقيقة على الرغم من أنها لم تتعمد أن تبدو كذلك.

ثم إذ هي تقول: يا إلهي ! أين هو؟ أوه ! لقد ضاع الدبوس ! وكانت الألفاظ تصدر منها هذه المرة في همهمة وصوت خفيض.

وتصيح قائلة في يأس وذهول بعد أن بحثت في كل جزء من أجزاء الستار: إنه ليس هنا شيء!

وكان الحزن والقلق يغشيان وجهها كله ثم إذا هي تقف بلا حراك كما لو كانت أفكارها تسرح بعيداً. وكان من السهل على أيانسان أن يشعر كيف أثر ضياع الدبوس في نفسها.

وكنا نرقب ذلك بأنفاس مبهورة.

وأخيراً تكلم المدير فقال: والآن ماهو إحساسك بعد بحثك الثاني؟

وتجيبه: «ما هو إحساسي؟ لا أدري ». وكانت تبدو في حالة من الفتور والضعف وتهز كافيها كما لو كانت تبحث عن جواب. وقد ظلت عيناها تنظران في غير وعي إلى أرض المنصة ثم أردفت قائلة بعد لحظة. « لقد بحثت عنه جيداً ».

ويقول لها: «هذا صحيح لقد بحثت عنه هذه المرة فعلًا. ولكن ما الذي صنعت في المرة الأولى ».

وتجيبه: لقد كنت مضطربة في المرة الأولى. لقد كنت أتعذب.

ويسألها: أي الإحساسين كان أنسب وأكثر قبولًا من الآخر. الأول عندما اندفعت هنا وهناك وأنت تمزقين الستار أم الثاني عندما جعلت تبحثين خلاله في هدوء؟

وتقول له: بل المرة الأولى بطبيعة الحال..

ويجيبها: كلا. لا تحاولي أن تجعلينا نعتقد أنك كنت في المرة الأولى تبحثين عن الدبوس. إنك حتى لم تفكري فيه، والذي كنت تنشدينه هو أن توهمينا بأنك تتعذبين لمجردالعذاب فحسب.

أما في المرة الثانية فقد كنت تبحثين عنه حقيقة لقد رأينا ذلك جميعاً ولقد فهمنا واقتنعنا، لأن ذعرك وذهولك كانا باديين فعلًا.

إن بحثك في المرة الأولى كان رديئاً أما في المرة الثانية فكان جيداً.

ولقد صدمها هذا الحكم صدمة عنيفة فلم تملك إلا أن تقول: لقد كدت أقتل نفسي في المرة الأولى.

ويجيبها قائلًا: هذا لايهمنا ولا شأن لنا به هنا. لأن الذي فعلته حال بينك وبينالبحث الحقيقي عن الدبوس. فإذا كنت فوق المنصة فلا تجري من أجل الجري

ولاتتعذبي من أجل العذاب. ولاتقومي بأفعال عامة لمجرد القيام بأفعال والسلام، بل يجب أن يكون ماتفعلينه لغرض دائماً.

وأضفت أنا قائلا: وفي صدق.

فقال المدير موافقا على كلامي: نعم. والآن اصعدوا إلى المنصة وقوموا بنفس الدور.

وصعدنا إلى المنصة، ولكنا ظللنا وقتاً طويلاً لا نعرف ماذا نصنع لقد شعرنا أننا لابد أن نصنع شيئا يؤثر في النظارة. ولكنني لم أستطع أن أفكر في شيء يستحق اهتمام هؤلاء النظارة. لقد شرعت أتخذ شخصية عطيل، ولكنني توقفت وقد حاول ليو أن يتخذ شخصية أحد الأرستقراطيين أو شخصية قائد أو شخصية فلاح، أما ماريا فقد جرت حولنا ممسكة برأسها وقلبها وهي تريد أن تمثل دوراً مفجعاً. وأما بول فقد جلس على مقعد في وضع يشبه وضع هاملت. وكان يبدو عليه أنه يمثل إما رجلًا محزونًا أو رجلاً زالت عن عينيه غشاوة الوهم. أما سونيا فقد أخذت تناغي وتتدلل من حولنا وقد وقف جريشا إلى جانبها ويعلن لها عن حبه في أقدم الأساليب المسرحية وأكثرها رشاقة. وعندما حدث أني نظرت ناحية نيقولا أمنوفيك وداشا ديمكوفا اللذين كانا يخفيان أنفسها كالعادة في أحد الأركان كدت أضج وأزمجر عندما رأيت عينها تحملقان في جمود ويقفان وقفتهما المتخشبة وهما يؤديان مشهد من رواية "براند لابسن".

وهنا قال المدير: والآن هيا بنا نلخص ما قمتم بأدائه، وسأبدأ بك، وأشار إلي وبكما أيضا يا ماريا وبول في الوقت نفسه.

ثم أردف قائلاً : « اجلسوا على هذه المقاعد لكي يتسنى لي أن أراكم في وضوح، ثم ابدءوا. وستمثل أنت دور الغيور وأنت يا ماريا تمثلين دور من تتعذب، وأنت يا بول دور شخص محزون. فهيا مثلوا هذه الحالات لمجرد تمثيلها فقط، وليس في أدوار روائية.

ثم جلسنا وسرعان ما شعرنا بسخافة موقفنا وفي الوقت الذي كنت أمشي فيه هنا وهناك أتلوى كالوحش كان من الممكن أن أتصور أن هناك بعض المعنى فيما كنت أصنع، ولكن عندما وضعت على المقعد، ولم تعد تصدر عنى أية حركة خارجية، لم يعد خافيًا ما كان في أدائى من سخف.

ثم سألنا المدير: والآن ما رأيكم؟ هل يستطيع أحد أن يجلس على مقعد ويكون لغير ما سبب على الإطلاق غيوراً أو في ثورة تقيمه وتقعده أو حزيناً؟ هذا غير ممكن طبعا. وعليكم أن تضعوا الحقيقة التالية في ذاكرتكم دائما إنه لا يمكن أن يحدث على المسرح، وتحت أي ظرف من الظروف أي فعل يقصد به الممثل أن يثير في الحال إحساساً ما من هذه الأحاسيس وليس من أجل هدف معين، وإغفال هذه القاعدة لايؤدي إلا إلى أقبح أنواع التصنع إغثاء للنفس فعندما نكون بصدد اختيار نوع من أنواع الفعل المسرحي فعليك أن تدع الإحساس والمضمون الروحي وشأنهما، احذر أن تتعمد أن تبدو غيوراً أو محباً أو معذباً من أجل هذه المشاعر ومن أجلها فحسب، فإن أمثال هذه المشاعر إنما هي نتيجة لشيء قد وقع من قبل، ومن هنا كان عليك أن تفكر في هذا الشيء الذي وقع من قبل على قدر ما تستطيع أما النتيجة فسوف تأتي من نفسها. إن التمثيل الزائف للعواطف أو للنماذج أو مجرد استخدام الحركات والإشارات التقليدية هما من الأخطاء الشائعة في حرفتنا، ولكن ينبغي عليكم أن تتجنبوا هذه الأخطاء المجافية للواقع لاتقلدوا العواطف والقوالب بل يجب أن تعيشوا هذه العواطف وتلك القوالب. ولا بد أن ينبع تمثيلكم لها من حياتكم فيها.

وذهب فانيا إلى أننا كنا نستطيع أن نمثل أحسن مما مثلنا لو لم تكن المنصة عارية على هذه الصورة. وذلك بأن يكون فيها بعض الأثاث المنتشر هنا وهناك: وأن تكون هنالك مدفأة أو (منفضة) سجاير أو غير ذلك.

ويوافق المدير على ما ذهب إليه فانيا ثم ينهي الدرس عند هذه النقطة.

-٣-

كان درس اليوم قد حدد له حسب جدول الحصص أن يكون دراسة فوق منصة المدرسة، ولكننا عندما وصلنا وجدنا الصالة مغلقة على أنه كان هناك باب آخر مفتوحاً يؤدي إلى المنصة مباشرة. وقد دهشنا عندما دخلنا فوجدنا أنفسنا داخل دهليز رأينا بعده حجرة جلوس صغيرة أنيقة فيها بابان يؤدى أحدهما إلى حجرة الطعام ثم إلى حجرة نوم صغيرة ويؤدى الآخر إلى ممر طويل على أحد جانبيه حجرة للرقص تتوهج فيها الأضواء. وكانت هذه الحجرات قد ركبت من مناظر روايات قديمة أخرجت من قبل وكان الستار الرئيسي مسدلا وأقيم خلفه متراس من بعض الأثاث.

ولم نكن نحس أننا على خشبة المسرح وإذا كان سلوكنا سلوكاً حراً طبيعياً. وقد بدأنا بالفرجة على الحجرات ثم جلسنا جماعات وأخذنا نتجاذب أطراف الحديث.

ولم يخطر ببال أحد منا أن الدرس كان قد بدأ فعلا. وأخيراً ذكرنا المدير أننا جئنا هنا معاً لنعمل.

فسأله أحدنا: وما الذي سوف نصنعه؟

فكان الجواب: نفس الشيء الذي قمنا به بالأمس.

ولكننا ظللنا وقوفا ولم نرد على ذلك.

ويسألنا المدير قائلًا: لماذا تظلون وقوفاً هكذا؟

ويجيبه بول: في الحقيقة لست أدري... أتريدنا أن نمثل هكذا فجأة، ولغير سبب بالمرة؟

ثم توقف عن الحديث كأنه لايجد ما يقول.

وهنا يقول تورتسوف: إذا كان مما لاتستريح إليه أن نقوم بتمثيل شيء دون

ماسبب على الإطلاق فلماذا إذن لاتبحث عن سبب؟ إنني لا أقيدكم أي قيد، وأنا لا أطلب إليكم شيئا غير أن تظلوا واقفين حيث أنتم كالخشب المسندة.

وخاطر أحدنا فقال: «وهل لايكون هذا تمثيلاً من أجل التمثيل »؟

ويجيب المدير: «لا، من الآن فصاعدا يجب ألا يكون التمثيل إلا لغرض ما. إن لديكم الآن الأثاث والمناظر وكل الجو الذي سألتم عنه البارحة. فهل لاتستطيعون الإيحاء إلى أنفسكم ببعض الدوافع الداخلية التي تكون نتيجتها بعض الأفعال الجسمانية؟ فمثلا إذا سألتك يا فانيا أن تذهب لتغلق الباب فهل تصنع؟

ويقول فانيا: « أغلق الباب؟ بكل تأكيد ». وذهب فانيا فأغلق الباب وعاد قبل أن تكون لدينا فرصة النظر إليه ».

ويقول المدير: ليس هذا هوما أردته من إغلاق الباب. فإنني ماعنيت بكلمة "أغلق" إلا أن يغلق الباب وأن يظل مغلقاً حتى يتوقف التيار أو حتى لا يسمع الجالسون فيالحجرة المجاورة ما نقوله. أما أنت فقد دفعت الباب مجرد دفع دون أن يكون في ذهنك سبب لهذا، و بطريقة جعلته يتأرجح وينفتح مرة أخرى كما حدث بالفعل.

ويقول فانيا: إن من الصعب أن يبقى مغلقاً. أؤكد لك أنه لا يمكن أن يظل مغلقاً.

ويجيبه المدير: إذا كان إغلاقه صعباً فإن تنفيذ ما طلبت يستلزم وقتاً وعناية أكثر.

وعند ذلك أغلق فانيا الباب بطريقة صحيحة.

وهنا رجوت المدير أن يكلفني بشيء أفعله.

فقال لي: أمن المستحيل عليك أن تفكر في شيء؟ أمامك المدفأة.. والوقود فقم فأوقد لنا ناراً.

وفعلت ما أمرني به، فوضعت الوقود في الموقد ولكني لم أجد ثقاب، لا في جيبي ولا فوق المدفأة.

وهنا عدت وأخبرت تورتسوف عن الصعوبة التي وجدتها.

فسألني: يا عجباً ! ولماذا تريد ثقاباً؟.

فقلت: لأشعل النار.

فقال: إن المدفأة كلها مصنوعة من الورق. فهل تعتزم حرق المسرح؟

فقلت: لقد كنت أنوي أن أتظاهر بهذا.

وهنا لوح بيده مستغرباً وقال:

يكفيك حينما تتظاهر بإشعال المدفأة أن تتظاهر بأنك تشعل ثقاباً !

إنك إذا كنت تمثل دور هاملت وهو يشق طريقه خلال نفسيته المعقدة حتى يصل إلى اللحظة التي يقتل فيها الملك فهل تجد من الضروري أن يكون في يدك سيف حقيقي؟ وإذا افتقدت هذا السيف فهل تعجز عن إنجاز هذا المشهد؟ إنك تستطيع أن تقتل الملك بغير سيف كما تستطيع أن تشعل النار بغير ثقاب إن الذي تفتقر إلى إشعاله إنما هو خيالك.

ومضيت متظاهراً بإشعال النار ولكي أطيل من زمن الفعل وضعت في حسابي وجوبتكرار إشعال أعواد الثقاب الوهمية وانطفائها عدة مرات على الرغم من أنني كنت أبذل جهدا كبيرا في حجز الهواء عنها بيدى.

وحاولت كذلك أن أرى النار وأن أحس حرارتها، ولكنني فشلت، وسرعان ماشعرت بالملل ولذلك اضطررت إلى التفكير في شيء آخر أصنعه. فشرعت في تحريك الأثاث. ثم أخذت أعد الأشياء التي في الحجرة، ولما كنت لا أهدف إلى شيء من وراء هذه الأفعال فقد بدت أفعالا آلية.

وهنا قال المدير شارحا: ليس في هذا ما يدعو إلى الغرابة إن أي فعل لا

يستند إلى إحساس داخلي فهو فعل لا يسترعي انتباهك. إن دفع بعض الكراسي هنا وهناك لا يستغرق منك وقتا طويلا، ولكنك إذا كنت مضطرا إلى أن ترتب عدداً من المقاعد المختلفة الأنواع الغرض معين، كإعدادها لبعض ضيوفك الذين لابد أن يجلسوا تبعاً لمراكزهم أو سنهم ووفقا لما بين بعضهم وبعض من انسجام، فإنك قد تستغرق وقتاً طويلا في تصنيف هذه المقاعد.

ولكن تفكيري كان قد جف ونضب معينه.

وعندما وجد المدير أن الآخرين قد عجزوا كما عجزت جمعنا في حجرة الجلوس وشرع يقول: ألا تخجلون من أنفسكم؟ لو أني أحضرت فريقاً من الأطفال هنا وقلت لهم: هذا " هو بيتكم الجديد لرأيتم كيف ينقدح خيالهم ويورى، وستكون ألعابهم ألعاباً حقيقية أفلا يمكنكم أن تكونوا مثلهم؟.

وعند ذلك يقول بول شاكياً: إن من السهل أن يقال ذلك؛ ولكننا لسنا أطفالاً.. أنهم بطبيعتهم يرغبون في اللعب، أما نحن فاللعب يكون شيئاً مفروضا علينا ولابد.

ويجيبه المدير: هذا أمر طبيعي فأنتم إن لم تحاولوا قدح شرارة في أعماقكم، أو كنتم غير قادرين على إشعالها فليس عندي شيء أقوله لكم. إن كل شخص يكون فناناً حقاً يشعر بالرغبة في أن يخلق في داخل نفسه حياة أخرى، حياة أعمق وأكثر أهمية من هذه التي تحيط به فعلا.

ويعترض جريشا قائلاً: إذا كان الستار مرفوعاً وكان الجمهور بالقاعة لوجدت الرغبة وتهيأت من نفسها.

ويقول المدير وهو يعني مايقول: كلا! فإنكم إذا كنتم فنانين بحق لتوفرت لكم هذه الرغبة دون وجود هذا الأثاث والآن خبروني بصراحة ما الذي منعكم من فعل شيء.. أي شيء!

وبينت له أنه كان في استطاعتي أن أشعل النار وأن أحرك الأثاث وأن أفتح

الأبواب وأغلقها، غير أن هذه الأفعال ليست من الأهمية بالحد الذي يسترعي انتباهي. إنني أشعل النار أو أغلق الباب ثم أقف عند هذا الحد. أما إذا كان كل فعل يمهد لفعل آخر ثم يبني عليه فعل ثالث لأمكن أن يتولد عن ذلك قوة دافعة، وتوتر طبيعي غير متكلف.

ثم لخص تورتسوف الموقف بقوله، وباختصار: إن ماتظنون أنكم تحتاجون إليه ليس هو هذه الحركات القصيرة الخارجية التي لها صفات الأفعال الآلية، وإنما هو شيء أوسع مدى.. شيء أعمق وأكثر تعقيداً.

وعند ذلك أجبته قائلا: كلا، ولكن أعطنا شيئاً يكون مهماً على الرغم من بساطته.

ويقول لي في شبه حيرة: هل تعني أن تقول إن هذا كله يتوقف على أنا؟ من المؤكد أن التفسير لابد أن يلتمس من الدوافع الداخلية وفي الظروف التي تقوم بالتمثيل في زحمتها ومن أجلها، خذ مثلا فتح هذا الباب أو إغلاقه، فأنت قد تحسب أنه ليس شيء أكثر بساطة ولا أقل أهمية أو أكثر آلية من فعل هذا الفعل.

ولكن تصور أنك قابلت شخصاً شديد الجنون اعتاد أن يسكن حجرة ماريا هذه. وأنهم أخذوه إلى قسم الأمراض العصبية. فإذا هرب المجنون وجاء فاختبأ خلف هذا الباب، فماذا كنت تصنع؟

وما أن وضع السؤال هذا الوضع حتى تغير هدفنا الداخلي الذي حدده المدير فلم نعد نفكر في الطريقة التي نوسع بها نشاطنا، ولم نعد نشغل أنفسنا بالصورة الخارجية لهذا النشاط ولم يعد لنا تفكير إلا في تقدير قيمة أو هدف هذا الفعل أو ذاك على ضوء المشكلة المعروضة علينا، وبدأت عيوننا تقيس المسافة إلى الباب، وتفكر في أسلم الطرق المؤدية إليه، واختبرنا الأماكن المحيطة والتي قد تؤدي إلى هرب الشخص المجنون منه، لقد أحست غريزة المحافظة على النفس بالخطر وبدأت تفكر عن طريق مجابهته.

وكان فانيا مستنداً إلى الباب بعد إغلاقه فقفز فجأة بعيداً عنه، ولا أدرى أكان ذلك منه عن عمد أم بطريق الصدفة؟ واندفعنا نحن جميعاً خلفه. وراح البنات يصرخن ويجرين إلى حجرة أخرى. ثم وجدت نفسي آخر الأمر تحت منضدة وأنا أحمل في يدي مطفأة سجائر من البرنز ثقيلة الوزن.

ولم يكن عملنا قد انتهى بعد. إن الباب الآن مغلق لكنه ليس مقفلًا تماماً، ولم يكن لدينا مفتاح، ومن هنا كان أسلم الطرق أن نوصده بأرائك ومناضد ومقاعد ثم نطلب المستشفى لكي يتخذ رجاله الخطوات اللازمة نحو إرجاع الرجل المجنون إلى المعتقل.

وأمكن أن يرفع نجاحنا في ذلك التدبير الذي تم بطريقة ارتجالية من حالتي المعنوية. وذهبت إلى المدير ورجوته أن يعطيني فرصة أخرى لكي أوقد النار.

وقد قال لي دون أن يتردد لحظة واحدة: إن ماريا قد ورثت الآن ميراثا كبيراً، وإنها قد أخذت هذا المسكن، وأنها تريد أن تحتفل بحظها السعيد فتقيم حفلة تدعو إليها جميع زملائها احتفاء بهذا المسكن الجديد، وكان أحدهم على صلة حسنة بكاتشالوف موسكفين وليونيدوف فوعد أن يدعوهم إلى الحفل ولكن المسكن كان شديد البرودة، ولم تكن التدفئة المركزية قد بدأت على الرغم من برودة الجو في الخارج برودة شديدة، فهل كان ثمة من سبيل للحصول على قطع من الخشب لتدفئة هذا المسكن بإحراقها فيه؟

لقد كان من الممكن استعارة بعض أعواد الخشب من أحد الجيران، وقد شرعوا فعلاً في إشعال نار قليلة، ولكنها كانت تبعث دخاناً خانقاً، وكان لابد من إطفائها لهذا السبب، ثم كان الوقت قد أمسى متأخراً، فشرعوا في إشعال نار جديدة، غير أن الخشب كان لايزال غضاً فلم يشتعل. وكان الضيوف على وشك الحضور.

والآن دعونا نرى ماذا عساكم صانعون أمام هذا كله إذا كانت هذه

الافتراضات التي افترضتها حقائق واقعية كلها.

ولما انتهينا من عملنا قال لنا المدير: إني أستطيع أن أقول اليوم إنكم أولاً: قد صرتم في تمثيلكم عن دوافع. وإنكم تعلمتم أن أي فعل على خشبة المسرح لابد له ما يبرره تبريراً داخلياً. ولابد أن يكون فعلاً منطقياً ومتصلاً ببعضه اتصالاً معقولاً وواقعياً. ثانيا، أن كلمة «إذا » أو «لو» تعمل كرافعة تخرج بنا من عالم الواقع إلى عالم الخيال.

– ٤ –

ومضي المدير اليوم في إحصاء الوظائف المختلفة لكلمة « إذا » أو «لو» فقال: إن لهذه الكلمة مدلولًا خاصاً، نوعاً من القوة التي أحسستموها وبعثت فيكم حافزاً داخلياً سريعاً.

ولاحظوا أيضا كيف تم ذلك في يسر وبساطة. إن الباب الذي كان نقطة البدء في تمريننا قد أصبح وسيلة للدفاع وإن هدفكم الأساسي وموضع انتباهكم المركز هو الرغبة في المحافظة على النفس والإبقاء عليها.

إن افتراض وجود الخطر هو أمر مثير دائماً، إنه نوع من الخميرة التي تبعث الحياة فيها وتضاف إليه في أي وقت، أما الباب والمدفأة والأشياء الجامدة التي لاحياة فيها فإنها تثيرنا فقط عندما تكون مرتبطة بشيء آخر أكثر أهمية بالقياس إلينا.

وتذكروا أيضاً أن هذا الحافز الداخلي قد ظهر في إكراه وفي غير خداع. إني لم أذكر لكم أن وراء الباب رجلاً مجنوناً، بل على العكس من ذلك فإنني باستعمالي لكلمة «لو» أو « إذا » قد أوضحت في صراحة أنني إنما أعرض عليكم مجرد افتراض، وكل ما أردت تحقيقه هو أن أجعلكم تقولون ما عساكم أن تفعلوا «لو» أن افتراض وجود رجل مجنون كان شيئاً حقيقياً. تاركاً لكم أن تشعروا ما الذي يستطيع أي شخص في مثل هذه الظروف أن يحس به، وأنتم بدوركم لم ترغموا

أنفسكم ولم ترضوا أن تقبلوا الافتراض على أنه شيء حقيقي، بل إنه مجرد افتراض، وماذا كان يمكن أن يحدث لو أنني بدلاً من أن اعترف لكم هذا الإعتراف الصريح أقسمت لكم بأنه كان خلف الباب رجل مجنون حقاً وصدقاً؟

وقلت أجيبه: إن ما كان يحدث هو أني ما كنت لأصدق خداعاً ظاهراً كهذا.

ثم استرسل المدير في شرحه فقال: هذا المدلول الخاص لكلمة «لو» لايرغمكم أحد على اعتقاد شيء بعينه، أو عدم اعتقاده إن كل شيء واضح وجلي وليس فيه التواء، لقد سألتم سؤالا والمنتظر منكم أن تجيبوا عنه في إخلاص وإجابة محدودة.

وعلى هذا فإن سر تأثير كلمة «لو» إنما يكمن أولاً وقبل كل شيء في أنها لاتستخدم معنى الخوف أو الإرغام، وأنها لا تجعل الفنان يصنع شيئا. بل هي على العكس من ذلكتسانده بما فيها من صدق وصراحة. وتشجعه على الشعور بالثقة في أي موقف يقف فيه وهذا هو السبب في أن عامل الإثارة في تمرينكم كان عاملاً طبيعياً غير متكلف.

وهذا ينتهى بنا إلى صفة أخرى أو مدلول آخر للكلمة ذلك أنها تبعث نشاطاً آخر داخلياً وحقيقياً وهي تفعل ذلك بوسائل طبيعية وأنتم لم تجيبوا عن السؤال إجابة بسيطة لكونكم ممثلين، وذلك لأنكم شعرتم بأنكم يجب أن تجيبوا على التحدي بالأداء أو التمثيل (أي الفعل) وهذه الخاصية الهامة لكلمة «لو» أو « إذا » تقرب الكلمة إلى أساس من الأسس التي تقوم عليها طريقتنا في التمثيل هذا الأساس هو الفاعلية أو النشاط في الإبداع وفي الفن.

-٥-

حدثنا المدير اليوم قال: إنني أرى بعضكم مشوقاً إلى أن نطبق ماسبق أن قلته لكم تطبيقاً عملياً سريعاً هذا أمر صائب وخير كل الخير ويسعدني أن تكون هذه هي رغبتي أنا أيضا.

فهلموا نطبق استعمال كلمة «لو» في دور من الأدوار. افرضوا أنكم تزمعون تمثيل قصة مسرحية من قصص تشيكوف، وهي تلك القصة التي تصور فلاحاً ساذجاً فك صامولة من قضيب السكة الحديد ليستعملها كثقل لخيط سنارته وقد حوكم من أجل ذلك وعوقب عقاباً شديداً هذه الحادثة الخيالية سوف تبقى قصة مضحكة، ولن تفطنوا حتى إلى مأساة القانون والظروف الاجتماعية الكامنة وراء هذه الحادثة المضحكة، غير أن الممثل الذي عليه أن يؤدي دورة في هذا الحادث لا يستطيع أن يضحك لأنه يجب أن يتدبر ما ينطوي عليه أن يعيش خلال الدوافع التي حدت بالكاتب إلى كتابة قصته والآن كيف كنتم تتناولون هذا كله؟ وهنا سكت المدير.

وظل الطلبة صامتين يفكرون وقتا ما.

وبعد ذلك أردف المدير قائلا: في لحظات الشك، عندما تكون أفكاركم ومشاعركم وخيالكم في حالة صمت، تذكرون كلمة «لو» أو « إذا»، فإن المؤلف نفسه يبدأ عمله بنفس الطريقة. وهو يسأل نفسه: ماذا يحدث «لو» أن فلاحاً بسيطاً خرج في رحلة لصيد السمك وكان عليه أن يفك صامولة قضيب السكة الحديد؟ والآن قفوا نفس الموقف وأضيفوا هذا السؤال: ماذا عسانا أن نفعل «لو» أن هذه الحالة عرضت على لأحكم فيها بوصفي قاضياً؟

وأجيب أنا بلا تردد:"كنت أدين المجرم ".

فسألني المدير: لماذا؟ ألأنه استخدم الصامولة كثقل لحبل سنارته؟

فأجيب: بل لسرقة الصامولة.

ويقول تورتسوف موافقاً: لا ينبغي لأي إنسان بطبيعة الحال أن يسرق ولكن هل أستطيع أن تعاقب رجلا عقاباً شديداً على جريمة لم يكن واعياً بها حينما ارتكبها؟.

وأجيبه قائلا: لابد أن تجعله يتحقق من أنه يتسبب في تحطيم قطار بأكمله

وقتل مئات من الناس.

ويقول المدير: من أجل صامولة واحدة صغيرة؟ إنك لن تستطيع أن تجعله يدرك ذلك.

قلت: إن الرجل إنما يتظاهر بالبراءة ولكنه يفهم طبيعة عمله.

ويقول المدير: إذا كان الرجل الذي يقوم بدور الفلاح رجلا ذا موهبة فإنه سوف يثبت لك أنه لم يكن يعلم أن فيما صنعه أي ذنب.

وتابع المدير مناقشته مستخدماً كل حجة ممكنة لتبرير دفاعه، ونجح في النهاية في إضعاف رأيي قليلاً. وما إن تبين له ذلك حتى قال: لقد أحسست نفس الدافع الداخلي الذي قد يشعر به القاضي نفسه فإذا أديت هذا الدور فإن مشاعر شبيهة بهذه يمكن أن تقترب بك من الشخصية.

ولكي تحقق هذه القرابة بين الممثل والشخص الذي يصوره عليك أن تضيف بعض التفاصيل الملموسة التي تملأ ثغرات الرواية وتتيح لها نقطاً جوهرية وفعلا شائقاً يخلب الأبصار.

إن الأحوال التي تكشف لكم عنها «لو» تنبع من مصادر قريبة من مشاعركم نفسها،ولهذه الأحوال تأثير قوي في الحياة الداخلية للممثل. وأنت بمجرد أن ترسي هذه الصلة بينحياتك ودورك سوف تجد هذا الدافع أو الحافز الداخلي، وإذا أضفت سلسلة كاملة من هذه الأعراض أو الأحداث الطارئة القائمة على تجربتك الخاصة في الحياة ستجد أن من اليسير عليك كل اليسر أن تؤمن بإمكان حدوث ماتكلف بأدائه فوق خشبة المسرح.

عليك أن تقوم بدراسة دور كامل على هذا النحو؛ لكي تخلق ذلك.

إن المشاعر المثارة تعبر عن نفسها ولابد خلال أفعال هذا الشخص المتخيل لو أنه وضع في هذه الظروف التي تصورها الرواية.

وهنا سألته: وهل هذه الأفعال شعورية أو غير شعورية.

ويجيبني بما يأتي: اختبر ذلك بنفسك. تتبع كل جزئية في العملية وقرر أنت.أيها شعوري وأيها غير شعوري في منشئه. إنك لن تستطيع أن تحل هذا اللغز لأنك سوف لاتتذكر حتى بعض اللحظات الهامة فيه. وهذه اللحظات سوف تنشأ بالجملة أو فرادى من تلقاء نفسها. وستمضي دون أن تفطن إليها وهي جميعاً في نطاق اللاشعور.

ولكي تقتنع اسأل ممثلا بعد أن ينتهي من رواية عظيمة عما كان يشعر به وهو على خشبة المسرح، وعما كان يصنعه هناك. إنه لن يستطيع أن يجيب لأنه لم يكن واعياً بما كان يحيا فيه إنه لايتذكر كثيراً من اللحظات الهامة في تمثيله وكل ما يمكنك أن تحصل عليه منه هو أنه كان يشعر بالراحة والرضا وهو على خشبة المسرح، وأنه كان يشعر بسهولة في التفاهم مع الممثلين الآخرين، أما فيما عدا ذلك فإنه لا يستطيع أن يحدثك بشيء.

وستدهشه أنت بوصفك لتمثيله: وعند ذاك يبدأ بالتدريج في إدراك بعض الأشياء التي جاءت في تمثيله والتي لم يكن واعياً بها على الإطلاق.

ويمكننا أن نستنتج من هذا أن كلمة «لو» هي أيضا عامل إثارة للإبداع اللاشعورى، وإنها إلى جانب ذلك تستطيع أن تعاوننا في إنجاز مبدأ أساسي آخر من مبادئ فننا، وهو الإبداع اللاشعورى خلال وسائل المهارة الفنية الشعورية ».

وإلى هنا أكون قد أوضحت القول في استعمالات كلمة «لو» وارتباطها بمبدأين من أهم مبادئ طريقتنا في التمثيل بل لعلها ترتبط ارتباطا أقوى من مبدأ ثالث كتب عنه شاعرنا الكبير بوشكين في مقاله الذي لم يتمه عن المسرحية.

ومن بين الأشياء الأخرى التي قالها في ذلك المقال ما يأتي:

إن كل ما نطلبه من الكاتب المسرحي هو الإخلاص في الانفعالات والمشاعر التي تبدو صادقة في ضوء الظروف التي يهيئها الكاتب للرواية.

وأضيف من عندي أن ذلك هو بالضبط ما نطلبه من الممثل فأمعنوا التفكير

في هذا القول. وسأوافيكم فيما بعد بمثال واضح أظهر لكم فيه كيف تساعدنا كلمة «لو» على إنجازه.

أما أنا فأخذت أردد كلمة بوشكين بمختلف أنواع التجويد والتنغم:

" إن كل ما نطلبه من الكاتب المسرحي هو الإخلاص في الانفعالات والمشاعر التي تبدو صادقة في ضوء الظروف المعطاة أو التي يهيئها الكاتب للمسرحية ".

قال المدير: كف عن هذا. لقد جعلت منها شيئاً تافهاً، ولم تكشف بعد عن المعنى الرئيسي عندما لا تستطيع أن تملك زمام فكرة كاملة فقسمها إلى أجزائها المركبة، وادرسها واحداً بعد واحد.

وسأل بول: ما الذي يعنيه قولك " الظروف المعطاة للمسرحية "

إنها تعني قصة التمثيلية. حقائقها وأحداثها وعصرها وزمان ومكان تمثيلها وظروف الحياة وتفسير المخرج وأوضاع وحركات الممثلين على المسرح والإخراج والمناظر والملابس والأثاث والإضاءة والمؤثرات الصوتية وكل الظروف المعطاة للممثل والتي يدخلها في حسابه عندما يخلق دوره.

وكلمة «لو» هي نقطة البداية، هي الظروف المعطاة، هي التطور وهذه الظروف لا يستطيع أن يعيش الواحد منها دون الآخر طالما كان كل ظرف من ظروف الرواية يملك صفة الإثارة الضرورية ومع ذلك فإن وظائف كل ظروف منها تختلف عن الآخر، فكلمة «لو» تبعث الحركة في الخيال الساكن، بينا تبني ظروف المسرحية الأساس لكلمة «لو » نفسها وهما معا بالاشتراك والاتصال يساعدان في خلق عنصر الإثارة الداخلي.

ثم سأله فانيا باهتمام: وما الذي تعنيه عبارة. صدق الانفعالات؟

فقال: إنها تعني بالضبط أن يستشعر الممثل الانفعالات الإنسانية، وبالأحرى المشاعر التي خبرها الممثل بنفسه.

واسترسل فانيا في سؤاله قائلا: وما هي المشاعر التي تبدو صادقة؟

ويجيبه: إننا لانرجع العواطف التي تبدو صادقة المشاعر الواقعية نفسها بل إلى شيء قريب الصلة بها، إلى الانفعالات التي نستعيدها بطريق غير مباشر، وبدافع من المشاعر الداخلية التلقائية الصادقة.

وإليك ما ينبغي لك أن تعمله تطبيقا لذلك. أولاً. عليك أن تتخيل بطريقتك الخاصة الظروف المعطاة لك من المسرحية، خطة المخرج في إخراج الرواية وتصورك الفني الخاص للرواية. هذه المواد جميعها سوف تمدك بتخطيط عام لحياة الشخصية التي عليك أن تؤدى دورها وبجميع الظروف المحيطة بها. ومن الضروري أن تكون مؤمناً حقيقة بالاحتمالات العامة لحياة مثل هذه الشخصية، ثم تعتاد عليها حتى تشعر أنك وثيق الصلة بها فإذا نجحت في هذا فلسوف تجد أن الانفعالات الصادقة أو مايسمى بالمشاعر التي تبدو صادقة سوف تنمو بطريقة تلقائية في نفسك.

ومع ذلك فإذا أنت استعملت هذا المبدأ الثالث في التمثيل فلاتشغل نفسك بمشاعرك لأنها سوف تكون في معظمها تقوم على أساس غير شعورى، وليست خاضعة لسلطانك المباشر. واجعل كل انتباهك مركزاً على الظروف المعطاة لأن هذه الظروف في متناول يدك دائماً.

وقبيل نهاية الدرس قال لنا المدير:

وأستطع الآن أن أضيف ما قلته سابقاً عن كلمة «لو» التي لاتعتمد قوتها على نفاذها فقط بل تعتمد كذلك على حدة التخطيط العام للظروف المعطاة.

وهنا اعترض جريشا قائلاً: وما الذي بقي للممثل مادام كل شيء قد أعد بواسطة الآخرين؟ ألم يترك لنا غير الأمور التافهة؟

ويجيبه المدير في ضيق: ما الذي تعنيه بالأمور التافهة؟ هل تظن أن إيمانك بقصة تخيلها شخص آخر وبعث الحياة في هذه القصة موضوع تافه؟ ألا تعرف أن

عملك في موضوع من تفكير شخص سواك أشد صعوبة من أن تخترع أنت موضوعا بنفسك؟

ونحن نعرف حالات كثيرة اكتسبت فيها رواية رديئة شهرة عالمية لأن ممثلاً كبيراً قد أعاد خلقها من جديد، نحن نعرف أن شكسبير قد أعاد خلق روايات كتبها آخرون، وهذا هو ما تصنعه للعمل الذي يكتبه المؤلف المسرحي، إننا نبعث الحياة فيما خفي تحت الكلمات، إننا نضع أفكارنا الخاصة في كلام المؤلف وننشئ علاقاتنا الخاصة مع شخصيات أخرى بالمسرحية، كما ننشئ علاقاتنا الخاصة بظروف حياتهم، ثم نقوم بعملية ترشيح داخل نفوسنا لجميع المواد التي تلقيناها من المؤلف والمخرج، ثم نعمل فيها ونخرجها بعد أن نضيف إليها من خيالنا وبهذا تصبح تلك المواد جزء من نفوسنا من الناحية النفسية وحتى الجسدية. إن انفعالاتنا حينئذ تكون انفعالات صادقة وهذا مما يجعلنا نحصل آخر الأمر على فاعلية منتجة حقيقية، فاعلية تتصل خيوطها اتصالا وثيقا بكل محتويات الرواية.

" فكيف تزعم بعد ذلك أن هذا العمل الهائل مجرد شيء تافه؟ كلا وألف مرة كلا. إن هذا خلق وفن ". وهذه الكلمات أنهى المدير دروسه.

-٦-

قمنا اليوم بسلسلة من التمرينات التي كنا نتولى فيها بأنفسنا حل بعض مشاكل « الفعل المسرحي » كأن نكتب خطاب مثلاً أو أن ننظف حجرة أو أن نبحث عن شيء ضائع، وكنا نصوغ ذلك في كل ما يمكن أن يطرأ ببالنا من افتراضات مثيرة وكان هدفنا أن ننفذ هذه الأفعال في ضوء الظروف التي خلقناها.

وكان المدير يعزو إلى هذه التمرينات كثيراً من الأهمية حتى لقد كان يجهد فيها نفسه طويلاً ويقبل عليها بحماسة شديدة.

وبعد أن قام بتمرين مع كل واحد منها بدوره قال:

هذه هي بداية الطريقة السليمة، وقد اكتشفتموها خلال تجاربكم الخاصة.

ولا ينبغي في الوقت الحاضر أن نستعين بطريقة أخرى في تناول أي دور أو رواية ولكن تدركوا أهمية هذه البداية قارنوا بين ما قمتم به الآن وبين ما قمتم به في عرض الاختبار، كنتم جميعاً باستثناء لحظات قليلة مبعثرة وعرضية في تمثيل ماريا وكوسيتا، تشرعون في عملكم من نهايته لامن بدايته. لقد كنتم تصرون على أن تثيروا منذ اللحظة الأولى في تمثيلكم انفعالاً شديداً في نفوسكم ونفوس مستمعيكم، أن تقدموا إليهم بعض الصور الحية، وأن تعرضوا في الوقت نفسه جميع مواهبكم الداخلية والخارجية، وكان هذا الخطأ ينتهي بكم بطبيعة الحال إلى التهيج. ولكي تتجنبوا مثل هذه الأخطاء تذكروا دائماً أن عليكم عندما تشرعون في دراسة كل دور أن تجمعوا أولاً كل المواد التي لها به صلة وأن تضيفوا إليها الكثير من خيالكم حتى تظفروا في النهاية بشيء يشبه الحياة ويسهل على الناس الإيمان بما تفعلون ولا تشغلوا بالكم بمشاعركم في البداية لأنها سوف تطفو على السطح من تلقاء نفسها، إذا أنتم أعددتم لها ظروفكم الداخلية وجعلتموها ظروفاً صادقة صحيحة.

الفصل الرابع

الخيال

-١-

طلب منا المدير اليوم أن نتوجه إلى مسكنه للاستماع إلى درسه هناك، وبعد أن أجلسنا في مقاعد مريحة بحجرة مكتبه قال:

تعرفون الآن أن عملكم في رواية ما إنما يبدأ باستخدام كلمة «لو» فهي بمثابة الرافعة ترفعنا من الحياة اليومية إلى آفاق الخيال. وما الرواية التمثيلية وما الأدوار التي فيها إلا أشياء اخترعها خيال المؤلف، وهذه الأشياء سلسلة كاملة من كلمات «لو» ومن مجموعة من الظروف التي اخترعها خياله أيضا، فليس ما يسمى واقعة أو حقيقة على خشبة المسرح، إذ الفن نتاج الخيال كما ينبغي أن يكون عمل كل كاتب مسرحي، وينبغي أن ينحصر هدف الممثل في استخدامه مهارته الفنية لتحويل الرواية إلى واقع مسرحي. وفي العملية يلعب الخيال الدور الأكبر إلى الدرجة القصوى. ثم أشار إلى جدران حجرة مكتبة التي كانت مغطاة برسوم من كل ما تتصوره من مناظر المسرح ثم قال: أنظروا كل هذه أعمال فنان أثير عندي، وهو الآن ميت. لقد كان رجلاً غريباً يحب أن يضع رسوماً لمناظر روايات لم تكتب بعد. خذوا مثلا هذا الرسم الذي يمثل منظر الفصل الأخير من رواية لتشيكوف كان يفكر في كتابتها قبل موته حول بعثة كشفية فقدت في مجاهل المنطقة الشمالية الجليدية.

ثم قال المدير: من كان يعتقد أن هذه الرسوم صورها رجل لم يحدث له طول حياته أن خرج عن حدود ضواحي موسكو؟ لقد رسم منظر من مناظر الأقاليم القطبية من وحي مارآه حوله هنا في فصل الشتاء، ومن وحي القصص والمنشورات

العلمية والصور الفوتوغرافية ومن كل هذه المواد خلق خياله هذه الصورة.

ثم وجه المدير بعد ذلك انتباهنا إلى حائط آخر عليه مجموعة المناظر طبيعية خلوية وفيهيئات مختلفة، في كل واحد منها صف من المنازل الصغيرة الجذابة إلى جوار غابة صغيرة من شجر الصنوبر – وهي كلها لا تختلف إلا في الوقت من السنة وفي اليوم والساعة وحالات الجو. فإذا بعدت قليلا وجدت على الحائط نفس المنظر وليس فيه إلا أرض جرداء إلى جوارها بحيرة وبعض أنواع من الأشجار. وواضح أن الفنان يتمتع بهوية إعادة ترتيب المناظر الطبيعية والحياة التي يحياها الناس المتصلون بهذه المناظر. فهو في كل صورة كان يبني ويغير من أشكال المنازل والقرى ويبذل وجه الصقع الذي يصوره ويحرك جباله.

وقال – وهو يشير إلى الرسوم والصور الأخرى:

وهنا بعض صور وتخطيطات لرواية لا وجود لها تدور حول الحياة بين الكواكب، ولكييرسم الفنان صوراً كهذه لا ينبغي أن يكون لديه الخيال فحسب، بل يجب أن يكون لديه حسن التخيل أيضا.

وهنا سأل أحد الطلبة: وما الفرق بينهم؟.

فأجاب المدير: الخيال يخلق الأشياء التي يمكن أن توجد أو يمكن أن تحدث، بينما يخلق التخيل الأشياء التي لا وجود لها والتي لم يسبق لها أن وجدت، والتي لن توجد أبداً. ومع ذلك كيف يعلم؟ ربما أتيح لها أن توجد. إن التخيل عندما خلق البساط الطائر لم يكن في الدنيا من يدور بخلده أنه سيأتي يوم يستطيع فيه الإنسان أن يطير محلقة في الفضاء إن كلاً من الخيال والقدرة على التخيل أمران لازمان ولا غنى للرسام عنهما.

وهنا سأل بول: وللممثل أيضا؟

ماذا تظن؟ إن كاتب الرواية المسرحية يمد الممثلين بكافة ما يحتاجون إلى معرفته في القصة؟ هل تستطيع في مائة صفحة أن تعطي سجلاً وافياً عن شخصيات

الرواية؟ وهل يستطيع الكاتب مثلاً أن يعطي تفصيلات كافية عن الأحداث التي وقعت قبل ابتداء الرواية، وهل يدعك تعرف ماذا عساه يحدث عقب انتهائها، أو ماذا يحدث خلف المناظر؟ إن الكاتب المسرحي لا يسرف في تعليقاته. وكل ما تجده في نسخة الرواية هو نفس شخصيات المشهد الماضي بالإضافة إلى: « بيتر» « أو يخرج بيتر». ولكن أحداً لا يمكن أن يظهر في الهواء أو يختفي في الهواء، ونحن لا نؤمن أبداً بأي فعل يفهم بصفة عامة مثلفلان ينهض أو فلان يمشي إلى أعلى أو إلى أسفل في حالة هياج أو فلان يضحك أو يموت.وحتى خصائص الشخصية التي تعطى في عبارات مقتضبة مثل « شاب في مقتبل العمر مقبول المنظر يفرط في التدخين » يصعب أن يكون أساساً كافياً لخلق صورة تأتيه عن مظهرها الخارجي وطباعها وطريقتها في المشي.

. ويسأله: وماذا عن كلام الرواية؟ هل يكفي مجرد حفظ هذا الكلام؟

ويجيب المدير: وهل يستطيع هذا الكلام أن يرسم لك شخصيات الرواية وأن يعطيك درجات أفكارهم ومشاعرهم ودوافعهم وأفعالهم؟

كلا، إن كل ذلك يجب أن يستوفيه الممثل ويسبر غوره، وفي العملية الإبداعية يقود الخيال الممثل.

وفي هذه اللحظة توقف الدرس نظراً لزيارة غير متوقعة من ممثل أجنبي مشهور من ممثلي المآسي، أخذ يحدثنا عن شتى انتصاراته. وبعد انصرافه قال لنا المدير وعلى وجهه ابتسامة: لقد كان « ينخع » طبعاً، ولكن رجلاً سهل التأثر مثله يؤمن حقيقة بما يلفقه وينشجه له خياله ».

إننا نحن الممثلين معتادون أن نطرز الحقائق بتفاصيل مستمدة من خيالنا لدرجة تجعلنا نتأثر بهذه العادة في حياتنا اليومية، وهذه التفاصيل المتخيلة ضرورة من ضرورات المسرح وإن بدت من الفضول في واقع الحياة، وعندما تكون بصدد الحديث عن عبقرى لا يمكنك أن تقول إنه يكذب، بل هو يرى الحقائق بعين

تختلف عن عيوننا. وهل من العدل أن نلومه إذا كان خياله يجعله يضع على عينيه منظاراً وردياً أو أزرق أو رمادياً أو أسود؟

إنني يجب أن أعترف أنني أنا نفسي يلزمني أن أكذب من وقت لآخر عندما أكون معرضاً وأنا فنان ومخرج لمعالجة دور من الأدوار أو رواية من الروايات التي لا تستهويني، إذ تشل جميع ملكاتي الإبداعية في مثل هذه الحالة.

ولما كان لابد لي من عامل من عوامل الإثارة فإني أشرع فأذكر لكل إنسان حولي أنني شديد الطرب والإعجاب بالعمل الذي أمامي، وأجدني مضطرا أن أتتبع كل ما يمكن أن يكون موضع اهتمام وأفخر به وبهذه الطريقة يستفز خيالي. فإذا كنت وحدي فلا يمكن أنأبذل كل هذا الجهد.، أما إذا كنت أعمل مع الآخرين فيلزمني في هذه الحالة أن أؤيد أكاذيبى تأييداً مادياً. وكثيراً ما يكون في وسع الإنسان استخدام هذه الأكاذيب كمادة لدور من الأدوار أو لإخراج رواية من الروايات. وهنا يسأله بول في شيء من الخجل. وإذا كان الخيال يلعب مثل هذا الدور الهام في عمل الممثل فإذا يكون من أمر الممثل إذا فقده؟

ويجيبه المدير: أنه يجب أن ينميه وإلا فيجب أن يترك المسرح. فإن لم يفعل فإنه سوف يسقط في أيدي المخرجين الذين سوف يسدون هذا النقص باستخدام خيالهم الخاص، وعندئذ يصبح الممثل قطعة من قطع الشطرنج أليس من الأفضل له أن يستحدث لنفسه خيالاً من عمله هو؟

فقلت: أخشى أن يكون ذلك صعب التحقيق.

فقال المدير: إن المسألة تتوقف على نوع الخيال الذي تستحدثه، فالنوع الذي يملك عنصر المبادأة — أي الذي يستطيع أن يبدأ الخلق والابتكار، يمكن أن يتطور في غير حاجة إلى مجهود خاص، وسوف يعمل بثبات وفي غير ملل، سواء أكنت نائمًا أم مستيقظًا. وثمة ذلك النوع الذي يفتقر إلى عنصر المبادأة ولكنه يسهل إثارته واستمراره في العمل حالما يواتيه شيء من الإيحاء. أما النوع الذي

يستجيب للإيحاء فهو نوع موقفنا أمام مشكلة شديدة الصعوبة إذ تكون الإيحاءات التي يتلقاها الممثل في هذه الحالة مجرد إيحاءات خارجية شكلية، فإذا ابتلينا بمثل هذا الممثل، يكون طريق تطور الفعل مشحوناً بالصعوبات ولا يكون لنا إلا أمل ضعيف في النجاح، إذ بذل هذا الممثل مجهوداً كبيراً.

هل هو من النوع الذي يوحى إليه؟

هل يمكن أن يتطور من تلقاء نفسه؟

هل خيالي من النوع الذي عنصر المبادأة؟

إن هذه الأسئلة تشغلني دائماً. ففي أخريات ليلة أمس أغلقت عليحجرتي وجلست على أريكه وثيرة ومن حولي الوسائد، وأغلقت عيني، وبدأت أرتجل كلاماً ألقيه بالبديهة. غير أن بقعًا حمراء مستديرة أخذت تمر عبر عيني المغمضتين فتعوق انتباهى، وهنا أطفأت نور الحجرة إذ تخيلت أنه السبب في مثل هذه الأحاسيس.

ترى ما الذي ينبغي أن أفكر فيه؟ لقد سرح بي خيالي إلى غابة كبيرة من أشجار الصنوبر وهي تتمايل في إيقاع ورشاقة في نسيم رقيق، وقد خيل إلى أني أتنسم الهواء الطلق..

فيا عجبا... كيف يمكن في كل هذا الهدوء أن أسمع دقات ساعة..؟

لقد استغرقت في النوم.

أما كيف حدث هذا فقد تحققت طبعا أنه لا ينبغي أن أتخيل الأشياء دون أن يكون لي هدف وراء هذا التخيل.

ولذلك حلقت في طائرة رفعتني فوق قمم الأشجار مصعدة فوق الحقول والأنهار والمدن... وهي لاتزال ترسل دقاتها في أذني. ترى ممن ينبعث هذا الشخير؟ ليس منى بكل تأكيد... أتراني قد أغفيت؟ هل مضى علي وقت طويل وأنا نائم؟ إن الساعة تدق الثامنة..

-٢-

لقد كنت شديد الحزن لفشل المحاولات التي بذلتها في تدريب خيالي بالمنزل، حتى لقد أخبرت المدير بكل شيء في درسنا اليوم.

وقال لي مفسراً: إنك لم تنجح لأنك وقعت في جملة أخطاء. وأهم هذه الأخطاء أنك أجبرت خيالك وأكرهته بدلا من أن تروضه وتلاطفه. ثم حاولت أن تفكر دون أن تكون لديك موضوع هام للتفكير فيه أما الخطأ الثالث فهو أن أفكارك كانت سلبية في حين أن الإيجابية في الخيال أمر بالغ الأهمية والإيجابية تبدأ أول ما تبدأ من الداخل. ثم يأتي بعد ذلك الفعل الخارجي.

وهنا أوضحت أنني كنت إيجابياً بشكل ما – وذلك لأنني كنت طائراً فوق الغابات درجة فائقة من السرعة.

وعندئذ سألني المدير عندما تكون مضطجعا في استرخاء وراحة داخل قطار سريع فهل تكون وأنت هكذا في حالة إيجابية؟ إن قائد القاطرة قائم يعمل. وهو بهذا شخصموجب. أما المسافر فلا يعمل. وهو بهذا شخص سالب. وإذا كنت مشغولا بعمل هام كأن كنت تتكلم أو تناقش أو تكتب تقريراً في أثناء سير القطار. ففي هذه الحالة يحق لك بطبيعة الحال أن تتحدث عن الفعل والأمور الإيجابية. كذلك وأنت طائر في طائرتك كان قائد الطائرة هو الذي يعمل ولكنك لا تصنع شيئا. أما إذا كنت واقفا في ركن لمراقبة، أو كنت تلتقط بعض الصور الطبوغرافية فيصح أن تقول إنك كنت في حالة إيجابية.

وربما استطعت أن أفسر لكم الأمر بوصف المزحة المفضلة التي تغرم بها ابنة أخي الصغيرة إذ تسألني قائلة: وماذا تصنع؟.

فأقول لها: إنني أشرب الشاى.

فتقول: « إذا كان الذي تشربه زيت خروع فكيف كنت تشربه».

وعندئذ فأنا مضطر أن أتذكر طعم زيت الخروع وأن أظهر لها الغثيان الذي

أشعر به. وعندما أنجح في ذلك تملأ الطفلة الصغيرة الحجرة بضحكاتها.

ثم تسألني ابنة أخي: على أي شيء تجلس؟

فأقول: على كرسي.

فتقول: وإذا كنت جالساً على موقد مشتعل فماذا كنت تصنع؟

وعندئذ أضطر إلى اعتبار نفسي جالساً على موقد مشتعل وأحاول أن أفكر كيف أنقذ نفسي من الموت حرقا، وعندما أنجح في مثل ذلك تشفق الطفلة على وتصرخ قائلة: إنني لا أريد أن أستمر في هذا المزاح. فإذا رأتني أستمر في تمثيلي المحزن انتهى بها الأمر إلى الانفجار في البكاء.

فلماذا لا تفكرون في لعبة من هذا النوع كتمرين لإثارة فاعليتكم وبالأحرى الناحية الإيجابية فيكم؟

وعندئذ قاطعته لأوضح أن هذا من قبيل المحاولات البدائية الفجة، ولأسأله كيف السبيل إلى تنمية الخيال بطرق أكثر احتمالاً ودهاء.

ويجيبني المدير قائلا: لا تتعجل ففي الوقت متسع لما تريد أن تعرف، أما الآن فنحن في حاجة إلى تمرينات تتصل بالأشياء البسيطة التي تحيط بنا.

خذ حجرة الدراسة هذه مثلا. إنها حقيقة واقعة، افرض أن جميع ما يحيط بنا من أستاذ وطلبة سيظلون كما هم: والآن وبكلمتي السحرية – لو – سأضع نفسي على متن الخيال مع تغيير شيء واحد فقط هو الساعة التي نحن فيها. ونقل إن الساعة الآن ليست الثانية بعد الظهر ولكنها الثالثة بعد منتصف الليل.

استعمل خيالك إذن في تبرير درس يستمر حتى هذه الساعة المتأخرة. إن سلسلة كاملة من النتائج سوف تتولد من هذا الموقف البسيط، ففي منزلك ستكون أسرتك قلقة عليك إذا ليس هناك تليفون تستطيع أن تطمئنهم بوساطته وسوف يعجز طالب آخر عن الظهور في حفل كان متوقعاً أن يظهر فيه. وثالث يعيش في الضواحي ولا يدري كيف يصل إلى بيته. فقد توقفت القطارات.

إن كل هذه الأشياء تحدث تغييرات خارجية وتغييرات داخلية أيضاً. إنها تضفي صبغة خاصة على ما تصنعه.

ولنجرب الموضوع من زاوية أخرى.

لنفرض أن الساعة هي الآن الثالثة بعد الظهر. ولكن الذي تغير هو الوقت من السنة وأننا الآن في الربيع بدلا من الشتاء. والهواء جميل والحرارة مرتفعة في الخارج حتى في الظل.

إنني أراكم تبتسمون بالفعل: إنكم بعد انتهاء درسكم سيكون لديكم بعض الوقت الذي تمشون فيه قليلاً، ففكروا ماذا تنوون أن تفعلوا ووفقوا بين ما تقررونه في ذلك وبين الافتراضات اللازمة، وهكذا يكون لديكم مرة أخرى الأساس لتمرين آخر.

إن هذا هو مجرد مثل من أمثلة عديدة لا تحصى في كيفية استخدام القوى التي تنطوون عليها لتغيير الأشياء المادية المحيطة بكم. فلا تحاولوا أن تتخلصوا من هذه الأشياء. بل على العكس حاولوا أن تدخلوها في حياتكم المتخيلة.

إن ذلك النوع من التحول له مكان حقيقي في هذا النوع من تمريناتنا الأقرب ألفة إلينا إننا نستطيع أن نستخدم كراسي عادية لتخطيط أي شيء يتطلب منا خلقه خيال المؤلف أو المخرج، سواء كان ذلك منازل أو ميادين أو سفناً أو غابات، ولن يضرنا أن نجد أنفسنا عاجزين عن الاعتقاد بأننا قد نجد الشعور الذي يثيره الكرسي فينا.

-٣-

قال لنا المدير في بداية الدرس اليوم: لقد تناولت تمريناتنا عن تطوير الخيال حتى هذه اللحظة سواء على نطاق واسع أو نطاق ضيق – حقائق مادية مثل الأثاث، أو حقائق الحياة – كفصول السنة مثلا، أما الآن فسننقل عملنا إلى ميدان آخر، سنهمل ما أمكن ما اتصل بملابسات الزمان والمكان والفعل وستقومون

بالعمل كله بوساطة عقولكم مباشرة. ثم ألتفت إلي وقال: والآن. في أي مكان تريد أن تكون وفي أي زمان؟

قلت: في حجرتى وفي الليل.

فقال: « حسن إذا كان لي أن أوجد في تلك الأمكنة فسيكون مما لا مفر منه بالقياس إلى أولاً أن أسعى إلى المنزل وأن أصعد السلالم الخارجية وأن أدق الجرس، وباختصارسأمضي خلال سلسلة من أعمال يقتضيها وجودي في حجرتي»

– هل رأيت (أكرة) الباب التي لابد من القبض عليها؟ وهل أحسست بها وهي تدور؟ وهل انفتح الباب. والآن أي شيء أمامك؟

– أمامي مباشرة إحدى المقصورات وبالأخرى حجرة مكتب.

– ما الذي تراه إلى اليسار؟

– هاتان أريكة ومنضدة.

– حاول أن تمشي ذهاباً وجيئة بحيث لا تبارح الحجرة، فيم تفكر؟

– لقد رأيت خطاباً وتذكرت أنني لم أرد عليه فشعرت بالحرج. ثم قال المدير: «من الواضح أنك في حجرتك. والآن ماذا أنت معتزم أن تصنع؟

قلت: الأمر يتوقف على الساعة من الوقت التي أكون فيها.

فقال في لهجة استحسان: هذه ملاحظة معقولة. دعنا نتفق على أن الساعة هي الحادية عشرة مساء

قلت: إنه أحسن وقت، حيث يحتمل أن يكون جميع من في المنزل نائمين.

فقال: ولماذا؟ هل تريد ذلك الهدوءبصفة خاصة؟

قلت: لأقنع نفسي أنني ممثل تراجيدي أعني من ممثلي المآسي.

قال: إنه لمن الخطأ أن ترغب في استخدام وقتك لغرض ضعيف كهذا، فما هي خطتك التي تتخذها في سبيل إقناع نفسك؟

قلت: سأقوم بتأدية دور من أدوار المآسي أمثله لنفسي ولنفسي فقط.

– أي دور؟ عطيل؟

فصرخت: أوه... كلا، إني لا أستطيع أن ألعب دور عطيل في حجرتي الخاصة.حيث لكل ركن من أركانها إيحاءاته، وقد لا ينتهي هذا إلا إلى أن أعيد ما أديته من قبل.

ولم أجب على سؤاله لأني لم أكن قد عقدت العزم على شيء، ولذلك سألني: وما الذي تفعله الآن؟

قلت: إني أبحث في الحجرة فربما أمكن أن يلهمني أي شيء عارض يخلق خطة ما.

فاستحثني قائلاً: حسناً، ألم تفكر في شيء بعد؟

وبدأت أقول معبراً بصوت مرتفع: في آخر حجرتي يوجد ركن مظلم، حيث يوجد.خطاف يصلح تماماً لكي يشنق إنسان ما نفسه فوقه « فلو » أردت أن أشنق نفسي فكيف أقوم بهذه المهمة؟

فاستعجلني المدير قائلا: نعم، وبعد؟

قلت: أول كل شيء بطبيعة الحال هو أن أجد حبلاً أو حزاماً أو سيراً من الجلد.

– والآن ماذا تصنع؟

– إنني أبحث في الأدراج وعلى الرفوف وفي الحجرات لأعثر على سير الجلد.

– وهل وجدت شيئاً؟

– نعم لقد وجدته. ولكن لسوء الحظ كان الخطاف قريباً من الأرض وقدماي سوف تلمسان الأرض.

– هذا شيء غير ملائم. إذن فابحث عن خطاف آخر.

– ليس ثمة خطاف آخر يمكن أن يحملني.

فقال: ربما كان من الأوفق أن تبقى حياً وأن تشغل نفسك بالبحث عن شيء آخر أكثر أهمية وأقل إثارة.

قلت: لقد نضب خيالي.

قال: ليس في ذلك ما يدعو إلى الغرابة فإن عقدتك لم تكن عقدة منطقية وقد يكون من الصعوبة بمكان أن تصل إلى نتيجة منطقية تدفع بك إلى الانتحار، لأنك كنت تفكر في أسلوب تمثيلك، فكان من الطبيعي أن يحرن خيالك عندما تطلب إليه السير من فكرة أساسية أو مقدمة منطقية مشكوك فيها إلى نتيجة خرقاء ومع ذلك فقد كان هذا التمرين إيضاحاً لطريقة جديدة لاستخدام خيالك في مكان كل شيء فيه مألوف لك. ولكن ماذا تفعل إذا ما طلب منك أن تتخيل حياة غير مألوفة لك؟

افترض أنك تقوم برحلة حول العالم، فهذه رحلة لا ينبغي لك أن تفكر فيها بصورة عامة أو « بشكل عام » أو « على وجه تقريبي » لأن مثل هذه الاصطلاحات لا تمت إلى الفن بصلة. لابد أن تقوم بها بكل التفاصيل المناسبة لعمل كبير كهذا. ويجب أن تكون منطقي دائماً ولا تفعل إلا الأشياء الملائمة على الدوام، فإن ذلك يساعدك في أن تقرب بين الأحلام المراوغة غير المتماسكة وبين الحقائق المتماسكة.

والآن أريد أن أشرح لك كيف تستطيع أن تستخدم التمرينات التي كنت تقوم بها في تكوينات مختلفة، تستطيع أن تقول لنفسك: سأكون مجرد متفرج عادى، وسأرقب ما يصوره لي خيالي عندما لا آخذ من هذه الحياة المتخيلة بنصيب.

أو إذا عزمت على أن تشارك في نشاط هذه الحياة المتخيلة فعليك أن تتصور في ذهنك صورة شركائك وصورتك معهم، وهكذا تصبح من جديد

متفرجاًسلبياً. وبالأحرى متفرجاً لا يعمل عملاً. وأخيراً سوف تتعب من مجرد كونك متفرجاً. وستدفعك الرغبة إلى العمل. فإذا أصبحت شريكاً فعالاً في هذه الحياة المتخيلة فلن تعود إلى رؤية نفسك، بل سترى فقط ما يحيط بك: وستستجيب له داخلياً لأنك جزء حقيقي منه.

-٤-

بدأ المدير ملاحظاته اليوم بأن ذكر لنا ما ينبغي لنا أن نعمله دائما عندما يغفل المؤلف والمخرج وغيرهما ممن يعملون في إخراج مسرحية بعض الأشياء التي تحتاج إلى معرفتها.

فأولاً: ينبغي أن يكون لدينا سلسلة متصلة الحلقات من الظروف المفترضة التي نقوم بتمريننا في خلالها. ثانياً: يجب أن يكون لدينا خيط متين من المرئيات الداخلية المرتبطة بهذه الظروف حتى يتيسر أن تتضح لنا، إذ لابد أن تكون إما على علم في أثناء كل لحظة من لحظات وجودنا على خشبة المسرح. وفي أثناء كل لحظة من اللحظات التي تتطور فيها وحدات الرواية بالظروف الخارجية المحيطة بنا، وبالأحرى جميع المناظر المادية وتركيبات الإخراج، وإما على علم بسلسلة الظروف الداخلية التي تخيلناها بأنفسنا لكي توضح أدوارنا.

وسوف تتألف من جميع هذه اللحظات سلسلة غير متقطعة من الصور هي أشبه بشريط من الصور المتحركة. وطالما كنا قائمين بتمثيلنا بطريقة إبداعية خلاقة فإن هذاالشريط من الصور المتحركة سوف ينشر ويعرض على شاشة رؤيتنا الداخلية جاعلاً الظروف " التي تتحرك فيها واضحة جلية. أضف إلى ذلك أن هذه الصور الداخلية تخلق مزاج نفسياً موافقاً وتثير الانفعالات، بينما تمسك بنا داخل حدود الرواية.

وسألنا المدير بخصوص هذه الصور الداخلية قائلا: هل من الصحيح أن نقول إننا نشعر بها في داخل نفوسنا؟ إننا نملك الملكة التي تجعلنا نرى الأشياء غير

الموجودة، وذلك بأن نخلق منها صورة ذهنية. خذوا مثلا هذه النجفة (الثريا) إنها توجد خارج ذاتي. وأنا أنظر إليها، فيخيل إلي أنني أرسل إليها بما يمكن أن نسميه حساسات بصرية، فإذا أغمضت عيني رأيت هذه النجفة مرة أخرى على شاشة رؤيتي الداخلية.

وهذه العملية نفسها تحدث لنا إذا استبدلنا الأصوات بالمرئيات، فنحن نسمع أصواتاً متخيلة، ومع ذلك نشعر بأن مصادر هذه الأصوات في أغلب الحالات هي خارج نفوسنا.

وتستطيع أن تختبر هذا بطرق مختلفة. كأن تعطى بياناً مطابقاً لجميع حياتك في شكل صور تتذكرها.. وقد يبدو لك هذا صعباً، ولكنني أحسب أنك سوف تجد أن هذا العمل ليس في الواقع عملاً معقداً بالدرجة التي كنت تظن. وعندئذ سأل كثيرون: ولماذا يحدث هذا؟

فقال المدير: لأنه بالرغم من أن مشاعرنا وتجاربنا العاطفية هي مشاعر وتجارب يمكن أن تتغير، ولا يمكن اقتناصها والقبض عليها؛ فإن الذي رأيتموه هو المادية بأكثر مما تصورون. وثبات الصور المتخيلة والتصاقها بذاكراتنا البصرية أسهل بكثير من ثبات الصور المادية ويمكننا استذكارها وقتما تشاء.

وعندئذ قلت: وعلى هذا فالمشكلة كلها هي في كيفية خلق صورة كاملة.

فقال المدير وهو ينهض لينصرف: هذه مشكلة سوف نناقشها المرة القادمة.

-٥-

قال المدير وهو يدخل حجرة الدراسة اليوم: هيا بنا ننشئ « صورة متحركة من الخيال وسأختار موضوعاً سلبياً. لأن مثل هذا الموضوع يتطلب مزيداً من العمل. ولست في هذه النقطة أهتم بالفعل ذاته قدر ما أهتم بكيفية تناوله، ومن أجل هذا أقترح عليك يابول أن تحيا الحياة التي تحياها شجرة ".

ويقول بول في حزم: حسناً. إني شجرة.. شجرة بلوط عجوز، ومع ذلك، ومع

كوني قلت هذا، إلا أني لا أعتقد ما قلت.

فقال المدير مقترحاً: في هذه الحالة لماذا لا تقول لنفسك إنني أنا.

ولكنني " لو " كنت شجرة بلوط عجوز موجودة في ظروف معينة، فماذا كنت أصنع؟ ثم قرر في أي مكان تكون: هل تكون في غابة أو في مرج أو فوق قمة جبل؟ وبالأحرى في أي مكان يكون له تأثير أكبر في نفسك.

وعقد بول ما بين حاجبيه وقرر أخيراً أنه كان واقفاً في مرج مرتفع قريباً من جبال الألب، وعن يساره قصر رابض على مرتفع من الأرض.

وسأله المدير: ماذا تري بالقرب منك؟.

قال بول: أرى فوقي غطاء كثيفاً من الأوراق ذات الحفيف.

فقال المدير موافقاً: حقاً إن لها لحفيفاً مسموعاً. إذ لابد أن الريح هناك قوية في كثير من الأحيان ».

واستمر بول يقول: أما بين أغصاني فإنني أرى بعض أعشاش الطيور؛ ثم أخذ المدير بعد ذلك يحثه على أن يصف كل جزئية من جزئيات كيانه المتخيل بوصفه شجرة بلوط.

وعندما جاء دور ليو اختار لنفسه شيئاً عادياً ليس فيه ما يبعث على الإلهام لقد قال إنه كوخ في منتزه كبير.

فسأله المدير: وماذا ترى؟ »

فأجاب: المنتزه.

فقال المدير: ولكنك لا تستطيع أن ترى المنتزه كله مرة واحدة. لابد أن تقرر بصفة محددة. أي شيء تراه أمامك مباشرة؟ »

– سياجاً.

– أي نوع من السياج؟.

فصمت ليو، ومن ثمة سأله المدير: من أي شيء هذا السياج؟ من الحديد الزهرمثلا؟

صفه... اذكر ما رسمه.

وأخذ ليو يدير أصبعه على المائدة فترة طويلة. وكان واضحاً أنه لم يفكر فيما قال:

فقال له المدير: إني لا أفهم. لابد أن تصف السياج بصورة أكثر وضوحاً. وكان ظاهراً أن ليو لا يبذل أي مجهود ليحرك خياله، وكنت أعجب أي فائدة يمكن أن ترجى من مثل هذا التفكير السلبي، ولذلك سألت المدير عن ذلك فشرح هذه النقاط التي يجدر ملاحظتها. فإذا كان خيال الطالب في حالة سالبة ولا يريد أن ينشط، سألته بعض أسئلة بسيطة لا يجد بداً من الإجابة عنها لأن أحداً يخاطبه، فإذا ما استجاب دون تفكير لم أقبلمنه الإجابة: ولكي يعطي إجابة أكثر إقناعاً فإن عليه إما أن يحركخياله وإما أن يتناول الموضوع تناولاً ذهنياً وبوساطة التفكير المنطقي. فكثيرا ما يهيأ عمل الخيال ويوجه بهذه الطريقة الذهنية الواعية. إن الطالب يرى شيئا ما سواء في ذاكرته أو في خياله. إن أمامه بعض الصور المرئية المحددة. إنه يعيش في حلم لبرهة قصيرة. وهو لا يكاد يلقي سؤالا بعد ذلك حتى تتكرر العملية. وبسؤال ثالث ورابع تتقوى وتطول هذه البرهة القصيرة حتى تصبح شيئا يشبه الصورة الكاملة، وربما كان ذلك في البداية شيئاً غير هام، غير أن الجانب القيم فيه هو أن الصورة المتوهمة قد تم نسجها من مادة الصورة الداخلية التي تصورها الطالب نفسه، ومادمنا قد حققنا هذا مرة فإن الطالب يستطيع أن يكرر هذه العملية مرة أو مرتين أو مرات. وكلما استعادها انطبعت وتأصلت جذورها في ذاكراته، وعاشها عيشة أبعد غوراً وأكثر عمقاً.

– على أننا نجد أنفسنا أحياناً إزاء أنواع من الخيال الراكد البليد الذي لا يستجيب لأقل الأسئلة بساطة. وفي هذه الحالة لا يكون أمامي غير طريق واحد هو

أنني لا اكتفيبإلقاء السؤال بل أوحي إليه بالإجابة، فإذا استساغ الطالب أن يستخدم هذه الإجابة كانت له هذه بداية يبدأ منها، وإذا لم يستطيع فسيغير الإجابة ويضع من عنده شيئاً آخر بدلاً منها. وفي كلتا الحالتين سيكون مضطراً أن يستخدم رؤياه الداخلية، وسيتكون من ذلك في النهاية شيء له كيان متوهم، حتى ولو كانت مادته ليست جميعها من خلق الطالب، وقد لا تكون النتيجة مرضية تماماً إلا أنها حققت شيئاً والسلام. وقبل أن يقوم الطالب بهذه المحاولة لم يكن في عين ذهنه أي صورة ما، أو قل إن ما كان يتصوره كان شيئاً غامضاً ومختلطاً. أما بعد المحاولة التي بذلها فإنه أصبح يستطيع أن يرى شيئاً محدداً وواضحاً. لقد أصبحت التربة مهيأة بحيث يستطيع المعلم أن يبذر فيها بذوراً جديدة. وهذه التربة هي اللوحة التي سوف ترسم عليها الصورة، وفوق ذلك فقد تعلم الطالب الطريقة التي يستطيع أن يمسك بخياله ويلقي إليه بالمشاكل التي يوعز بها عقله. وسوف يعتاد مكافحة السلبية والجمود وقصور الخيال عن قصد وفي تروٍ، وهذه خطوة طويلة إلى الأمام..

-٦-

استمر العمل اليوم في نفس التمرينات التي ننمى بها خيالنا.

وقد قال المدير لبول: قلت لي في درسنا الأخير من أنت وأين كنت وماذا رأيت بعينك الداخلية. والآن حدثني عما تسمع أذنك الداخلية بوصفك شجرة بلوط متخيلة.

ولم يكن بول يستطيع أن يسمع شيئاً في أول الأمر، ومن ثمة سأله المدير: ألا تسمع شيئاً من حولك في المرج؟

وعندئذ قال بول: إنه يسمع أصوات الضأن والبقر وهي تقضم الحشيش وصلصلة أجراس البقر وثرثرة النساء وهن يسترحن بعد عملهن في الحقول.

فقال له المدير بإهتمام: الآن خبرني عن العهد الذي يجري فيه هذا كله في خيالك؟ واختار بول عهد الإقطاع.

فقال المدير: وهل تسمع وأنت شجرة عجوز أصواتا تعد من الصفات المميزة لهذا العهد؟

فتأمل بول برهة ثم قال: إنه يسمع صوت شاعر متجول في طريقه إلى حقل في القصرالمجاور.

فسأله المدير: لماذا تقف وحدك في حقل؟.

وفسر بول وقوفه بما يأتي: «إن جميع الأكمة التي تقف فيها شجرة البلوط هي أكمة وحيدة منفردة كانت فيما مضى مغطاة بغابة كثيفة غير أن البارون صاحب القصر القريبكان في خطر من هجوم عدو ما، ولما كان يخشى أن تكون مخبأ لجنود أعدائه فقد قطع أشجارها ولم يسمح بوجود شيء فيها إلا هذه الشجرة العجوز القوية، وذلك لكي تظل عيناً تنبع تحتها. وتمد قطعان البارون بما يلزمها من ماء.

وبعد ذلك ألقي المدير ملاحظاته قائلا: وعلى وجه العموم فسؤالنا – لأي سبب؟ – سؤال بالغ الأهمية. إنه يرغمك على أن توضح تأملاتك ويوحي إليك بالمستقبل. ثم هويدفعك إلى الفعل. إن شجرة ما لا تستطيع بطبيعة الحال أن يكون لها هدف إيجابي. ومع ذلك فقد يكون لها أهمية إيجابية ويمكن أن تخدم غرضاً معيناً.

وهنا تدخل بول قائلا: إن شجرة البلوط هي أعلى نقطة في الجهة التي هي فيها. ومن هنا يمكن أن تستخدم مكاناً للمراقبة أو نقطة دفاع ضد أي هجوم.

وعند ذلك قال المدير: والآن وقد جمع خيالك بالتدريج عدداً كافياً من الظروف المحيطة بك فهلم نقارن بين ملاحظاتك هذه وبين بداية العمل الذي قمنا به. إن كل ما استطعنا أن نفكر فيه أول الأمر هو أنك شجرة من البلوط قائمة في مرج، وكانت عين ذهنك الداخلية مليئة بأشياء عامة ومغطاة بما يجعلها أشبه بسلبية صورة فوتوغرافية باهتة. أما الآن فقد اتضحت لك الصورة، وأصبحت تشعر بالأرض

التي تمتد فيها جذورك، لكنكلا تستطيع القيام بالفعل الذي لابد منه على خشبة المسرح. ومن أجل هذا فأمامك خطوة أخرى واحدة يجب اتخاذها ولابد أن تجد مناسبة واحدة جديدة تحركك عاطفياً وتغريك على الفعل.

وحاول بول ما وسعته المحاولة لكي يجد تلك المناسبة، ولكنه لم يستطع أن يجد شيئاً. فقال المدير: في هذه الحالة علينا أن نحاول حل المشكلة بطريقة غير مباشرة. وقبل كل شيء حدثني عن أي الأشياء أكثر إثارة لحساسيتك في حياتك الواقعية. أي الأشياء تستطيع أكثر من غيرها عادة أن تنبه مشاعرك؟ هل هي مخاوفك أو أفراحك؟ إني أسالك هذا السؤال خارج موضوع حياتك المتخيلة. لأنك عندما تعرف ميولك الطبيعية فلن يكون من الصعب أن تلائم بينها وبين الظروف المتخيلة. من أجل هذا اذكر بعض الصفات أو الخصال أو الاهتمامات التي تمثل طبيعتك.

فقال بول بعد لحظة تفكير: إن منظر أي شجار يثيرني إثارة شديدة، وهنا يقول المدير: في هذه الحالة تكون غارة من العدو هي الشيء الذي نريده إن القوات المعادية للدوق المجاور تحتشد الآن في المرج الذي تقوم أنت فيه، والمعركة سوف تبدأ هنا وفي أي لحظة. وستمطرك سهام العدو المنطلقة من أقواسها. وستكون رؤوس بعضها مطلية بالقار المشتعل. فاهدأ الآن وقرر قبل فوات الوقت ماذا كنت تصنع لو أن ذلك قد حصل لك بالفعل.

ولكن بول لم يستطع أن يصنع شيئاً اللهم إلا أن يعصف به الهم. وأخيراً انفجر قائلاً

وماذا تستطيع شجرة أن تفعل لتنقذ نفسها وجذورها ممتدة في الأرض وهي غير قادرة على الحركة؟

فقال المدير، وقد بدت عليه أمارات الارتياح: إن هياجك هذا يكفيني. هذه المشكلة بالذات لا حل لها. ولا يصح أن تلام إذا لم يكن في الموضوع ما يتيح

لك أن تفعل شيئاً.

ويسأله بعضهم قائلا:

فلماذا إذن أعطيته هذا الموضوع؟

لكي أثبت لكم أن الموضوع السلبي نفسه يستطيع أن ينتج عنصر إثارة داخلية ويدفع المرء إلى الفعل. وهذا مثال يظهر لكم كيف ينبغي أن تعلمكم تمريناتنا لتنمية الخيال أن تعدوا المادة. وبالأحرى الصورة الداخلية لأدواركم »

-٧-

ألقى المدير في درس اليوم بعض الملاحظات عن قيمة الخيال في إنعاش وإعادة صقل الأشياء التي يكون الممثل قد أعدها واستخدمها من قبل.

وقد بين لنا كيف ندخل افتراضاً جديداً في تمرين الرجل المجنون المختفي وراء الباب، وهو افتراض يغير الاتجاه القديم تغييراً كلياً. يقول المدير:

كيف نفسك للوضع الجديد واستمع إلى ما يوحى به ثم... مثل.

وأدينا تمثيلنا بروح عالية وانفعال حقيقى ظفرنا من أجلها بالثناء. وقد خصص الجزء الأخير من الدرس التلخيص ما قمنا بتحقيقه.

إن كل اختراع يقوم به خيال الممثل يجب أن يسبقه تفكير طويل في تفاصيله وأن يبنى على أساس من الحقائق. بحيث يستطيع الممثل أن يجد فيه الإجابة عن الأسئلة التي من قبل (متى وأين ولماذا وكيف) أي جميع الأسئلة التي يوجهها الممثل إلى نفسه وهو يشحذملكاته الإبداعية لكي تصنع صورة أكثر تجديد لكيان متوهم، وهو في بعض الأحيان لا يحتاج إلى كل هذا المجهود من المجهودات الذهنية الشعورية، لأن خياله قد يعمل بالفطرة وبالبديهة. ولكنكم رأيتم بأنفسكم أن هذا ما لا يعتمد عليه، إذ أن التخيل بصورة إجمالية ومن غير أن يقوم على مشروع محدد تحديداً جيداً وفكر فيه الممثل تفكيراً طويلاً هو عمل عقيم.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، إن أي تناول صادر عن وعي وتفكير منطقي لموضوع الخيال كثيراً ما يعطى للحياة صورة زائفة لا حرارة فيها، وهذا شيء لا ينفعنا في المسرح، لأن فننا يتطلب من الممثل أن يندمج بكل طبيعته إندماجاً إيجابياً فيما يقوم به. وأن يكرس نفسه كلها، جسداً وروحاً، للدور الذي يؤديه. إنه لابد أن يحس بالدافع أو المادة يستطيع بطريقة انعكاسية أن يؤثر في طبيعتنا الجسدية ويدفعها إلى العمل. وهذه الملكة ذات أهمية عظمى في مهارتنا الفنية العاطفية، من أجل هذا كانت كل حركة تقوم بها على خشبة المسرح وكل كلمة تنطق بها هي نتيجة للحياة الصحيحة لخيالنا.

وأنت إذا كنت تلقي أي كلام أو تفعل أي شيء بطريقة آلية وبغير أن تكون واعياً كاملاً: بمن تكون. ومن أين أتيت. ولماذا وأي شيء تريد. وإلى أين تذهب. وأي شيء تصنع إذا ذهبت. كنت تمثل دون أن تصدر عن أي خيال. وكان الوقت الذي تستغرقه على المسرح. طال أو قصر وقتاً غير واقعي. ولم تزد عن كونك آلة تتحرك أو إنساناًآلياً. وأنا إذا سألتك هذا السؤال المتناهي في البساطة: هل الجو بارد في الخارج اليوم؟ فينبغي قبل أن تجيب بـ « نعم » أو « لا » أو قلت إنني لم ألاحظ، أن تعود بخيالك إلى الشارع وتتذكر كيف مشيت أو ركبت. إنك لابد أن تختبر إحساساتك بأن تتذكر ماذا كان الناس الذين قابلتهم يلبسون، والطريقة التي كانوا يتخذونها لبنيقاتهم (أي ياقاتهم) وكيف كان الجليد ينسحق تحت أقدامهم. وبعد ذلك فقط تستطيع أن تجيب عن سؤالي.

فإذا التزمت هذه القاعدة التزاماً دقيقاً في جميع تمريناتك بغض النظر عن الجزء من برنامجنا الذي تدخل تحته هذه التمرينات فستجد أن خيالك سوف ينمو ويزداد قوة.

الفصل الخامس

تركيز الانتباه

-١-

بينما كنا نقوم بتمريناتنا اليوم،وقعت بعض الكراسي الموجودة إلى جوار أحد الحيطان فجأة فاعترتنا حيرة في بادئ الأمر، ولكننا لم نلبث أن تحققنا أن أحدا كان يرفع الستار. إننا طالما كنا في حجرة استقبال ماريا لم نكن نشعر مطلقاً بما إذا كنا نجلس فيها جلسة صحيحة أو جلسة خاطئة، بل كنا أينما جلسنا نشعر أننا نجلس في المكان الصحيح. بيد أن فتحة هذا الحائط الرابع بما تشتمل عليه من هذا العقد المقبو الأسود الكبير في مقدمة المسرح، كانت تشعر المرء دائماً أنه لابد أن يكيف موقفه. إنك تفكر في الناس الذين ينظرون إليك، إنك تجتهد أن يراك هؤلاء ويسمعوك لا أن يراك من معك في الحجرة ويسمعوك. ومنذ لحظة مضت كان المدير ومساعده يبدوان عنصراً طبيعياً في حجرة الاستقبال، أما الآن. عندما تحولا إلى مكان الأوركسترا، فقد ظهرا في وضع مختلف ولقد تأثرنا جميعاً بهذا التغيير، كما أحسست – فيما يتعلق بي – أننا لا ينبغي أن نخطو خطوة واحدة في عملنا قبل أن نتعلم كيف نتغلب على تأثير هذه الفجوة السوداء (فتحة المنصة على الصالة) – ومع ذلك فقد كان بول واثقاً أننا كنا نستطيع أن نعمل عملاً أكثر جودة لو أننا قمنا بتمرين جديد ومثير. وكان جواب المدير على هذا هو:

– حسن جداً، إننا نستطيع محاولة ذلك، فإليكم هذه المأساة التي أرجو أن تصرف انتباهكم عن النظارة.

إنها تقع هنا في هذا المكان: لقد تزوجت ماريا من كوستيا الذي هو أمين صندوق إحدى الهيئات العامة. وولد لهما طفل جميل تشرف أمه على استحمامه

في حجرة بعيدة عن حجرة المائدة. أما الأب فيقوم بمراجعة بعض الأوراق، ويعد نقوداً ليست نقوده ولكنهاأمانة في عهدته، وقد أحضرها من مدة قريبة من البنك. وها هي ذي رزم من الأوراق المالية ملقاة على المائدة. ويقف أمام كوستيا شقيق ماريا الصغير (فانيا) الذي يعاني من نوع سيء من البله يراقب زوج أخته وهو يمزق الأربطة الملونة من حول الرزم ويرمي بها في المدفأة حيث تشتعل وترسل وهجاً جميلاً.

وينتهي الزوج من عد النقود. فإذا أدركت ماريا أن زوجها قد انتهى من عمله نادته ليشاركها الإعجاب بطفلها وهو يستحم. ثم يجيء الأخ الأبله فيلق بدافع التقليد بعض الأوراق في المدفأة. ثم يتراءى له أن رزمة بأكملها سوف تصنع وهجا رائعاً فيلقي. في نشوة من الفرح، بجميع النقود – كل الأوراق المالية التي صرفها أمين الصندوق من البنك منذ زمن قصير. وفي هذه اللحظة يعود كوستيا ويرى آخر رزمة وقد اشتعلت النار فيها، فيندفع نحو المدفأة ويلكمه لكمة قوية فينطرح الأبله على الأرض وهو يئن. بينما يسرع هو صارخاً ليلتقط الرزمة الأخيرة من المدفأة وهي نصف محترقة.

ثم تجري زوجته المذعورة إلى الحجرة وترى أخاها ممدداً على الأرض،فتحاول أن تنهضه فلا تستطيع. ثم ترى دماً على يديها فتهتف بزوجها أن يحضر إليها بعض الماء، ولكن زوجها لا يكون في وعيه فلا يلتفت إليها. وعند ذلك تجري هي في طلب الماء. وإذ بصرخة تنخلع لها الألباب ترتفع من الحجرة الأخرى: لقد مات الطفل الحبيب مات غرقاً في حمامه.

فهل في هذه المأساة مايكفي لتحويل أذهانكم عن النظارة.

ولقد أثارنا هذا التمرين الجديد بما فيه من وقائع عنيفة وأحداث غير متوقعة. ومع ذلك، فلم تحقق شيئاً ما.

وعندئذ يهتف المدير قائلاً: « من الواضح أن قوة جذب النظارة لنا أقوى

بكثير من المأساة التي تحدث على خشبة المسرح. ولما كان الأمر كذلك، فدعونا نحاول تمثيلها مرةأخرى بعد إسدال الستار. ثم صعد المدير ومساعده من مكانهما في قاعة النظارة إلى حجرة استقبالنا التي غدت مرة أخرى محل أنسنا وترحيبنا.

ثم بدأنا التمثيل. وأجدنا الأجزاء الهادئة في أول هذا التمرين. ولكن عندما وصلنا إلىالمواضع المؤثرة خيل إلي أن ما أديته لم يكن يفي بالغرض، وأردت أن أبذل جهوداً أكبر بكثير مما كان يمكن أن تحتمله مشاعري.

وقد تأكد رأيي هذا عندما تكلم المدير إذ قال: لقد أديتم أداء سليماً في أول الأمر أما في النهاية فقد كنتم تتظاهرون بالتمثيل. لقد كنتم تعتصرون المشاعر من ذات أنفسكم اعتصاراً. ولهذا لا يمكن أن تلقوا باللوم كله على الفجوة السوداء. أنها ليست الشيء الوحيد الذي يحول بينكم وبين الحياة حياة صحيحة على خشبة المسرح. إذ أن النتيجة تكون واحدة في حالة إسدال الستار.

وعندما التمسنا لأنفسنا عذراً بأن وجود أي شخص ينظر إلينا يكون من شأنه أن يصرفنا عن أدوارنا. تظاهر بتركنا وشأننا لنؤدي التمرين من جديد بينما كان يراقبنا في الواقع من خلال ثغرة في المنظر..

وقد أخبرنا أننا في هذه المرة كنا فاشلين في تمثيلنا كما كنا مملوءين ثقة بأنفسنا. وقال:

يبدو أن العيب الرئيسي ينحصر في افتقاركم إلى تركيز انتباهكم. فلو لم يتهيأ فيكم بعد توطئة العمل الإبداعي.

تلقينا درس اليوم على مسرح المدرسة. غير أن الستار كان مرفوعاً وكانت الكراسي التي تقع إلى جواره غير موجودة. وكانت حجرة جلوسنا الصغيرة مكشوفة الآن للقاعة كلها. الأمر الذي جرد حجرتنا من كل ما كنا نحسه فيها من ألفة وحولها إلى منظر مسرحى عادى. وكانت الأسلاك الكهربائية معلقة على الحائط في اتجاهات مختلفة وقد علقت بها مصابيح كهربائية، وكأنما كان ثمة استعداد لإقامة

حفل. ثم وقفنا في صف قريباً من أضواء المسرح الأمامية وساد الصمت.

وفجأة قال المدير: أي الفتيات فقدت كعب حذائها؟

وعندئذ انشغل الطلبة في فحص أحذيتهم وكانوا جميعاً مستغرقين في ذلك عندما قاطعهم المدير قائلا: ما الذي حدث في القاعة الآن؟

ولم تكن لدينا أدني فكرة عن ذلك.. وهنا يقول المدير:

هل تريدون أن تقولوا إنكم لم تلاحظوا أن سكرتيرى قد أحضر إلي الآن بعض الأوراقلتوقيعها؟ ولم يكن أحد قد رآه. وأردف المدير: وذلك بالرغم من أن الستار كان مرفوعاً! إن التفسير يبدو بسيطاً إلى حد كبير: لكى تحرر نفسك من تأثير صالة المتفرجين، فلابد أن تهتم بشيء ما على المنصة.

وقد كان لهذا تأثيره السريع في نفسي لأنني تحققت أنني منذ اللحظة التي أركز فيها انتباهي على شيء خلف الأضواء الأمامية أكف عن التفكير فيما يحدث أمامها.

وتذكرت أنني خففت ذات مرة لمساعدة رجل على التقاط عدد من المسامير كانت قد سقطت منه على المنصة، وذلك عندما كنت أتدرب على تمثيل مشاهدي في رواية عطيل، وعندئذ استغرقني هذا العمل البسيط، أي التقاط المسامير وتجاذب أطراف الحديث مع الرجل، حتى أنني نسيت الفجوة السوداء الواقعة خلف الأضواء الأرضية نسياناً تاماً.

وقال المدير: الآن تدركون أنه ينبغي للممثل أن يكون منجذباً إلى نقطة انتباه. ونقطة الانتباه هذه يجب ألا تكون في قاعة النظارة. وكلما كان الشيء أكثر جاذبية كان أقدر على تركيز الانتباه. وفي الحياة الواقعية كثير من الأشياء التي تسترعي انتباهنا، غير أن الظروف تختلف على المسرح، فهي تتدخل في حياة الممثل العادية، ومن هنا يصبح المجهود اللازم لتركيز الانتباه ضرورية. إنه لمن اللازم أن نتعلم من جديد النظر إلى الأشياء على المنصة ورؤيتها. وبدلا من أن أحاضركم في

الموضوع أكثر مما فعلت يحسن بي أن أعطيكم بعض الأمثلة.

دعوا مراكز الضوء التي سترونها بعد لحظة تصور لكم بعض نواح من الأشياء المألوفة لكم في واقع الحياة والتي يحتاجون إليها بناء على هذا على خشبة المسرح ».

ثم غمرت الظلمة التامة المسرح والقاعة. وبعد ثوان قليلة ظهر ضوء على المائدة التي كنا نجلس بجوارها وكان هذا الضوء بالقياس إلى الظلمة المحيطة بالمائدة ملحوظاً وبراقاً.

وقال المدير شارحاً: إن هذا المصباح الصغير الذي يسطع في الظلمة هو مثال لأقرب الأشياء منا ونحن نستخدم أقرب الأشياء منا في اللحظات التي تحتاج إلى أقصى درجات الانتباه المركز عندما يكون من الضروري أن نجمع كل انتباهنا وأن نحفظه من أن يتشتت إلى أشياء بعيدة.

وبعد أن أضيئت الأنوار ثانية أردف المدير قائلاً: إن تركيز الانتباه على مركز من مراكز الضوء وسط الظلمة المحيطة بنا أمر سهل نسبياً فهلموا نكرر التمرين نفسه في الضوء.

ثم طلب من أحد الطلبة أن يفحص ظهر أحد المقاعد الكبيرة، وطلب مني أن أدرس الطلاء الذي يشبه المينا والذي طلي به أعلى المنضدة. وأعطى طالباً قطعة من تحف القرميد وأعطى رابعاً قلماً، وخامساً قطعة من خيط، وسادساً عود ثقاب.... وهكذا.

وبدأ بول يفك الخيط الذي في يده فأوقفه قائلاً له: إن الهدف من هذا التمرين هو تركيز الانتباه وليس الفعل. وإنما ينبغي أن نختبر الأشياء التي تعطى لنا وأن نفكر فيها فقط. ولما لم يوافق بول على رأيي عرضنا وجهتي نظرنا على المدير الذي قال:

إن الملاحظة الشديدة لشيء ما تثير بطبيعة الحال الرغبة في أن تصنع به

شيئاً. فإذا صنعت به شيئاً أدى ذلك بدوره إلى زيادة تركيز انتباهك فيه. ويؤلف رد الفعل الداخلي المتبادل هذا رابطة أقوى من الشيء الذي هو موضوع انتباهك.

وعندما استدرت لأدرس نقوش المينا على المنضدة شعرت برغبة في انتزاعها بآلة حادة. وقد دفعني هذا إلى إمعان النظر في الرسم، وذلك بينما كان بول منصرفا بحماسة إلى عمله في حل عقدة الخيط الذي معه. وكان جميع الآخرين مشغولين في عمل شيء أو في ملاحظة وتأمل الأشياء المختلفة التي بين أيديهم.

وأخيراً قال المدير:

إنني أرى أنكم جميعاً قادرون على تركيز انتباهكم على أقرب الأشياء سواء كان ذلك في الضوء أو في الظلمة.

ثم شرح لنا مسألة الأشياء الواقعة على مسافة متوسطة ثم الأشياء الواقعة على مسافة بعيدة، وذلك مع إطفاء الأنوار في أول الأمر ثم مع إضاءتها.

وكان علينا أن نبني عليها قصة من صنع الخيال وأن نحتفظ بتلك الأشياء في مراكز انتباهنا أطول مدة ممكنة. وقد استطعنا أن نقوم بهذا عندما أطفئت الأنوار الرئيسية.

وعندما أضيئت الأنوار من جديد قال:

والآن انظروا حولكم جيداً واختاروا شيئاً واحداً يكون إما متوسط القرب وإما بعيدا وركزوا انتباهكم عليه.

وكانت حولنا أشياء كثيرة فأخذت عيناى تنتقلان في بادئ الأمر من شيء إلى آخر.وأخيراً استقر نظري على تمثال صغير على رف المدفأة. ولكني لم أستطع أن أجعل عيني تثبتان عليه لوقت طويل فقد استرعت انتباهي أشياء أخرى موجودة في الحجرة.

وقال المدير: من الواضح أنكم يجب قبل أن تستطيعوا أن تعينوا مراكز انتباهكم على مسافات بعيدة أو متوسطة البعد أن تتعلموا كيف تنظرون إلى الأشياء

وترونها على خشبة المسرح. وتلك مسألة يصعب القيام بها أمام الجمهور وأمام هذه الفجوة المظلمة التي تطل على قاعة النظارة.

إنك في الحياة العادية تمشي وتجلس وتتكلم وتنظر. ولكنك على المسرح تفقد كل هذه الملكات. إنك تشعر باقتراب الجمهور منك وتسأل نفسك: لماذا ينظر هؤلاء إلي؟ ومن ثم يجب أن نتعلم من جديد كيف نقوم بكل هذه الأشياء أمام الجمهور.

تذكر جيداً أن جميع أفعالنا. وحتى أبسطها، وهي الأفعال المألوفة لنا غاية الألفة في حياتنا اليومية عسيرة عندما تظهر خلف الأضواء الأرضية وأمام جمهور مكون من ألف مشاهد. وهذا هو السبب الذي من أجله كان ضروريا لنا أن نصحح أنفسنا وأن نتعلم من جديد كيف نمشي وكيف نتحرك وكيف نجلس ونرقد. وإنه لأمر جوهرى أن نعيد تعليم أنفسنا طريقة النظر والرؤية على خشبة المسرح وطريقة الإصغاء والاستماع.

-٢-

قال لنا المدير اليوم بعد أن جلسنا على المنصة المفتوحة: اختاروا شيئاً واحداً. ولنفرض أنكم اخترتم القماش المطرز الموجود هناك. وذلك لأن فيه رسماً خلاباً يجذب الأنظار.

وعندما بدأنا ندقق النظر في القماش قاطعنا قائلا: ليس هذا نظراً. إنه حملقة.

وحاولنا أن نهدئ من حملقتنا، ولكننا لم نقنعه أننا كنا نرى ما كنا ننظر إليه فقال أمراً: أنظروا بتركيز أكثر.

وعندئذ ملنا جميعاً إلى الأمام

ومع ذلك لقد أصر على أنه ماتزال في نظرتنا حملقة آلية وتركيز قليل فعقدنا مابين حاجبينا. وبدا لي أننا في غاية الانتباه.

ويقول المدير: أن تكونوا منتبهين شيء. وأن تتظاهروا بالانتباه شيء آخر.

اختبروا الموضوع بأنفسكم وانظروا أي النظرتين هي النظرة الحقيقية. وأيهما تعد مجرد تقليد للنظر.

وبعد مجهود كبير في ضبط نظرتنا ركزنا بصرنا أخيراً في هدوء محاولين ألا نجهد أعيننا. وأخذنا ننظر في القماش المطرز.

وفجأة انفجر المدير ضاحكاً والتفت إلى قائلا:

آه لو كان في مقدوري أن ألتقط لك صورة فوتوغرافية في الوضع الذي أنت عليه الآن! إنك لن تصدق أن أي إنسان يمكن أن يلوي نفسه بهذه الطريقة المستحيلة. لماذا توشك عيناك أن تخرجا من محجريهما أيتحتم عليك أن تبذل كل هذا المجهود لمجرد النظر إلى شيء ما؟ أقل.. أقل، أقل من هذا المجهود بكثير... استرخ !... أكثر !... هل أنت منجذب لهذا الشيء إلى حد أنك تحتاج إلى الانحناء نحوه؟ اعتدل... اعتدل أكثر !

واستطاع أخيراً أن ينقص قليلاً من توتري. وهذا القليل الذي حققه غير كثيرا من موقفي. ولا يستطيع أحد أن يدرك مدى الراحة التي كنت أحس بها إلا إذا كان قد وقف على المنصة المفتوحة وقد أصابه الشلل لفرط التوتر الذي تمكن من عضلاته.

ويقول المدير: إن اللسان الثرثار أو الأيدي والأرجل التي تتحرك بطريقة آلية على خشبة المسرح لا يمكن أن تحل محل العين المدركة. إن عين الممثل التي تنظر إلى الشيء وتراه تجذب انتباه المشاهد وتستطيع بذلك أن تكون علامة تحدد له ماينبغي أن ينظر إليه. أما العين الفارغة فعلى العكس من ذلك تشتت انتباه المشاهد وتصرفه عن خشبة المسرح.

وهنا عاد المدير إلى توضيح الأمر بالأضواء الكهربائية ثم قال: لقد أريتكم سلسلة من الأشياء الشبيهة بما نعرفه في الحياة. ورأيتم الأشياء بالطريقة التي ينبغي أن تنظروا إليها مع أنكم كثيراً ما تنظرون إليها. سأريكم الأشياء التي غالباً ما يكون

انتباه الممثل معلقاً بها وهو على خشبة المسرح.

وأطفئت الأنوار جميعها مرة أخرى ورأينا مصابيح الضوء الصغيرة تلمع في الظلمة وترسل أشعتها في كل مكان، فاندفع نورها إلى المسرح ثم إلى قاعة النظارة وفجأة اختفتالأنوار وسلط ضوء قوي على مقعد من مقاعد الأوركسترا.

وانبعث صوت من الظلام يسأل: ماهذا؟

وأجابه المدير قائلا: هذا هو الناقد المسرحي القاسي. إنه لينال قدراً كبيراً من الاهتمام ليلة الافتتاح.

ثم بدأت الأضواء الصغيرة تبرق من جديد، ثم انطفأت، وبعد ذلك ظهر من جديد ضوء قوى سلط هذه المرة على المقعد المخصص لمساعد مدير المسرح بين المقاعد الأمامية في الصالة.

وما كاد هذا الضوء ينطفئ حتى أضيء على المنصة مصباح صغير ذو ضوء ضعيف خافت وهنا يقول المدير بلهجة ساخرة: هذا هو الشريك المسكين للممثل الذي لا يلقى إليه إلا بقليل من الانتباه.

وبعد ذلك أخذت الأنوار تضاء وتنطفئ في كل مكان، بينما كانت الأنوار الكبيرة تضاء كلها في نفس الوقت أحياناً، وكل منها على حدة أحياناً أخرى، وكأننا في احتفال كبير. وذكرني ذلك بحفلة الاختبار التي قدمت فيها (عطيل) عندما كان انتباهى مشتتاً في جميع أرجاء المسرح، ولم أكن قادرة على تركيز انتباهي في شيء قريب مني إلا صدفة وفي لحظات معينة.

وقال المدير يسألنا: «هل اتضح لكم الآن أن الممثل ينبغي أن يختار موضوع انتباهه من بين الأشياء الموجودة على المنصة وفي المسرحية وفي الدور وفي المشهد؟ إن تلك هي المشكلة الصعبة التي يجب عليكم أن تجدوا لها حلا.

-٣-

ظهر اليوم رحمانوف مساعد المخرج وأعلن إلينا أن المدير قد طلب منه أن

يحل محله ليمرننا على الدرس.

وقد قال مساعد المخرج في لهجة قوية وفي ثقة: «اجعلوا انتباهكم كله معي. سيكون تمرينكم اليوم كالآتي: سأختار لكل واحد منكم شيئا معينا لينظر إليه.. وستلاحظون شكله الخارجي وخطوطه، وألوانه وتفاصيله وخصائصه، على أن تفرغوا من كل هذا بعد أن أكون أنا قد عددت ثلاثين وبعدها ستختفي الأضواء فلا تستطيعون أن تروا الشيء الذي وقع عليه الاختبار. ثم أطلب منكم أن تصفوه. وستذكرون إلى في الظلمة كل شيء احتفظت به ذاكرتكم البصرية. ثم سنراجع العملية بعد إضاءة الأنوار وسنقارن ماقلتموه بالواقع.أصغوا جيداً. سأبدأ.

« ماريا – المرآة ».

فقالت ماريا: « يا إلهي. أهذه هي »؟.

فقال: لا يسمح بأسئلة لا لزوم لها، إن ثمة مرآة واحدة في الحجرة ولا يوجد سواها. إن الممثل لابد أن يكون فطناً.

«ليو – الصورة، جريشا – النجفة، سونيا – ألبوم الصور ».

فسألت سونيا في صوتها المعسول: « أتعني الألبوم ذا الغطاء الجلدي؟»

فقال مساعد المخرج: « لقد أشرت إليه من قبل، وأنا أقرر ما أقول. لابد للممثل أن يكون يقظاً سريع الفهم.. كوسيتا.. السجادة.

فقلت: إن في المكان أكثر من سجادة.

فقال: في حال عدم التأكد اختر لنفسك واحدة منها، قد تكون مخطئا ولكن لاتتردد، ينبغي للممثل أن يكون حاضر الذهن. لاتتوقف لتسأل. ثانياً : الزهرية. نيقولا: النافذة. داشا: الوسادة، فاسيلي: البيانو. واحد – اثنان. ثلاثة، أربعة.. خمسة. وأخذ يعد في بطء حتى وصل إلى ثلاثين... وبعدها قال: أطفئوا الأنوار. ثم ناداني أولا.

فقلت: لقد طلبت مني أن أنظر إلى سجادة ولم أستطع أن أختار واحدة في الحال فضاع مني بعض الوقت.

فقال: اختصر. ولا تخرج عن الموضوع.

فقلت: إن السجادة عجمية. ولون أرضيتها أحمر مائل إلى اللون البني وثمة إطار كبير بمحاذاة الأطراف. وأخذت في وصفها حتى نادي مساعد المخرج قائلا: أضيئوا الأنوار.

ثم قال: إن كل ماتذكرته من أمرها خطأ. إنك لم تستطع أن تحتفظ بصورة كاملة عنها. لقد بعثرتها ياليو...

فقلت: لا أستطيع أن أصف لك شيئاً عن موضوع طلائها ورسومها لأنها كانت بعيدة عن عيني، كما أني مصاب بقصر النظر، وكل ما رأيته لم يكن أكثر من ظلال صفراء على أرضية حمراء.

ثم طلب أن تضاء الأنوار وقال:

ليس في الصورة ماهو أحمر أو أصفر. ثم نادى جريشا فقال جريشا: إن النجفة مطلية بالذهب وهي من النوع الرخيص وذات دلايات. زجاجية..

ثم أضيئت الأنوار وقال: كوستيا. صف لنا سجادتك مرة أخرى. فقلت: متأسف لم أكن أعلم أني سأطالب بوصفها من جديد.

فقال مساعد المدير: لاتجلسوا لحظة واحدة دون عمل شيء. إني أحذركم جميعكم الآن بأنني سوف اختبركم. مرتين بل أكثر. حتى أظفر بفكرة دقيقة عن انطباعاتكم. ليو.

فقال ليووقد أخذ على حين غرة: لم أكن ملتفتاً.

وهكذا أجبرنا في النهاية أن ندرس موضوعاتنا إلى آخر جزئية من جزئياتها وأن نصفها جميعها. أما أنا فقد دعيت خمس مرات قبل أن أنجح في مهمتي. ولقد

استمر هذا العمل نصف ساعة تحت ضغط شديد، حتى تعبت عيوننا وتوترت أعصابنا، ولم يكن من الممكن أن نستمر فترة أطول على هذا المنوال من العمل المرهق. ومن أجل هذا قسم الدرس إلى قسمين كل قسم يستغرق نصف ساعة، على أن نأخذ درساً في الرقص عقب نصف الساعة الأولى، وقد قمنا في القسم الثاني ما قمنا به في النصف الأول مع تغير وقت الملاحظة من ثلاثين ثانية إلى عشرين. وقد علق مساعد المخرج على هذا بقوله: إن زمن الملاحظة يمكن أن يقل أخيراً إلى مقدار ثانيتين.

– ٤ –

استمر المدير في شرحه عن طريق الأضواء الكهربائية.

قال: إننا حتى هذه اللحظة. كنا نعالج أشياء في صورة مواضع من النور. أما الآن فسأريكم دائرة الانتباه. إنها تتألف من قسم بأكمله بأبعاد كبيرة أو صغيرة. وتتضمن سلسلة من مواضع مستقله من أشياء مختلفة. وقد تنتقل العين من موضع إلى آخر من هذه المواضع. ولكن لا ينبغي لها أن تذهب أبعد من حدود دائرة الانتباه.

كانت الظلمة شاملة في أول الأمر، وبعد لحظة أضيء مصباح كبير على المنضدة التي كنت أجلس جوارها.وألقى ظل المصباح دائرة من الأشعة فوق رأسي ويدي. وألقى ضوءاً براقاً على وسط المنضدة حيث كان يوجد عدد من الأشياء الصغيرة التي كانت تتلألأ وتعكس ألواناً من كل نوع. أما باقي المسرح والقاعة فقد ابتلعتهما الظلمة.

وقال المدير: هذه البقعة المضاءة من المائدة تمثل دائرة انتباه صغيرة. ثم قال: أنت نفسك أو قل بالأحرى إن رأسك ويديك اللذين يسقط فوقها الضوء. هما مركز هذهالدائرة.

وكان تأثير ذلك في نفسى كالسحر. فقد استطاعت كل الأشياء التي على

المائدة أن تجذب انتباهي دون إكراه ودون أن أبذل من جانبي أي جهد. ففي دائرة من الضوء كهذه، وفي وسط الظلمة تشعر بأنك على انفراد تام. لقد شعرت وأنا تحت هذه الدائرة من الضوء، أنني في بيتي، أكثر مما أشعر بذلك وأنا في حجرتي الخاصة.

في مثل هذا الحيز الضيق. كما هو الحال في هذه الدائرة. تستطيع أن تستخدم انتباهك المركز في اختيار شتى الأشياء، ورؤية أدق جزئياتها المعقدة كما تستطيع أيضا القيام بأعمال دقيقة كأن تحدد تدرجات المشاعر والأفكار. ومن الواضح أن المدير أدرك حالتي النفسية الذهنية. فقد جاء مباشرة إلى حافة المسرح وقال: خذ مذكرة في الحال عن مزاجك أو حالتك النفسية. إننا نسمي مثل هذه الحالة « الشعور بالوحدة وسط الجمهور » فأنت في جمهور لأننا جميعاً هنا. وأنت تشعر بالوحدة لأنك انفصلت عنا بهذه الدائرةالصغيرة من الانتباه وفي وسعك دائماً في أثناء أي حفلة من حفلات العرض. وأمام آلاف من المشاهدين أن تحصر نفسك في هذه الدائرة كما تنفرد القوقعة بنفسها داخل صدفتها ».

وبعد لحظة أعلن المدير أنه سيرينا الآن دائرة متوسطة، عندئذ بدا كل شيء مظلما، وأضاء مسقط الضوء منطقة أكثر اتساعاً من الأولى، تشتمل على مجموعة من قطع عديدة من قطع الأثاث. منها المائدة وبضعة كراسي يجلس عليها بعض الطلبة، وجانب من البيانو والمدفأة. ومقعد كبير أمامها ووجدت نفسي في وسط دائرة الضوء المتوسطة، ولم نكن نستطيع بطبيعة الحال أن نتبين كل شيء جملة واحدة، بل كان علينا أن نختبر المنطقة جزءاً جزءاً. وما فيها من أشياء واحد بعد واحد.. فإن كل شيء داخل نطاق هذه الدائرة يعتبر موضوعاً مستقلاً.

وكان أكبر عيب في هذا كله هو أن الدائرة الكبرى من الضوء المتحصل تعكس مايشبه التدرجات الضوئية التي كانت تسقط على الأشياء الموجودة خارج نطاق الدائرة، الأمر الذي كان يجعل حائط الظلمة يبدو كأنه سد لا يستعصي على المرئيات النفاذ فيه.

واستمر المدير قائلاً: لديك الآن الدائرة الكبيرة. قال هذا ثم فاضت حجرة الجلوس كلها بالضوء وكانت الحجرات الأخرى مظلمة ولكنها سرعان ما أضيئت هي أيضا ثم قال المدير: وهذه هي أكبر الدوائر، أبعادها تتوقف على مدى إبصاركم. لقد وسعت الدائرة في هذه الحجرة على أكبر قدر ممكن. ولكن إذا كنا نقف على شاطئ البحر أو فيسهل منبسط فإن الدائرة لن يحدها إلا الأفق، ونحن نحصل على هذه المنظورات البعيدة المدى فوق المنصة بتصويرها على ستار خلفي.

والآن دعونا نحاول إعادة التمرينات التي قمنا بها الآن، غير أننا في هذه المرة سوف نقوم بها والأنوار مضاءة.

وجلسنا جميعاً على خشبة المسرح، حول المائدة الكبيرة وفوقنا المصباح الكبير. وكنت أنا في نفس المكان الذي كنت فيه منذ لحظات، وأحسست لأول مرة أنني يخامرني الشعور بالوحدة وسط الجمهور – والآن كان مفروضاً أن نجدد هذا الشعور مع وجود الأضواء كاملة وليس في أذهاننا إلا دائرة انتباه متخيلة:

وعندما أخفقنا في محاولاتنا شرع المدير يشرح لنا السبب في ذلك قال: عندما كان هناك ذلك المسقط الضوئي بالظلمة من كل جهاته كان كل شيء داخله يجذب انتباهكم. وذلك لأنه لما كان كل شيء خارج هذا المسقط لا يمكن رؤيته لم يكن ثمة مايسترعي الانتباه. إن محيط هذه الدائرة خطوط بالغة الحدة، والظلال المحيطة بها بالغة الجمود بحيث لم تكن بكم رغبة في تجاوز حدودها.

عندما تكون الأضواء مضاءة، فإن المشكلة تختلف اختلافا كلياً. فعدم وجود حدود واضحة تحدد دائرة الانتباه يضطركم إلى أن تنشئوا دائرة ذهنية، وألا تسمحوا لأنفسكم بالنظر خارج حدودها. ويجب أن يحل انتباهكم في هذه الحالة محل الضوء بحيث يمسككم داخل حدود معينة، وذلك على الرغم من قوة جاذبية الأشياء ذات الأنواع الشاملة والتي ترى الآن خارج الدائرة. لذلك وجب أن تتغير

طريقة المحافظة على دائرة الانتباه بما أن الظروف داخل المسقط الضوئي وخارجه متضادة.

ثم حاول المدير بعد ذلك تخطيط المنطقة الجديدة بطائفة من الأشياء الموجودة في الحجرة. مثال ذلك أن المائدة المستديرة مثلت دائرة واحدة هي الدائرة الصغرى، وفي مكان آخر على المنصة مثلت السجادة، التي كانت أكبر قليلا من المائدة التي عليها الدائرة الوسطى، كما مثلت أكبر سجادة في الحجرة الدائرة الكبيرة. ثم قال المدير: والآن لنعتبر الشقة كلها تمثل الدائرة الكبرى.

وهنا، أسقط في يدي، وفشل كل شيء كان يساعدني على التركيز من قبلوأحسست بالعجز.

ولكي يشجعنا المدير قال: « الزمن والصبر سوف يعلمانكم كيف تستخدمون الطريقة التي اقترحتها عليكم الآن فلا تنسوها. وفي الوقت نفسه سأريكم حيلة فنية أخرى سوف تساعدكم في توجيه انتباهكم. إن الدائرة كلما ازدادت اتساعاً فلابد أن تمتد منطقة انتباهكم وتتسع. على أن هذه الدائرة لا يمكن أن تستمر في الاتساع إلا بالقدر الذي يجعلها لا تخرج عن نطاق انتباهكم، على أن يكون ذلك داخل خط متخيل. ويجب عليكم اللحظة التي تبدأ فيها حدود دائرة انتباهكم في التذبذب والاهتزاز أن تنسحبوا سريعاً إلى دائرة أصغر يمكن أن يحتويها انتباهكم البصري.

وعند هذا الموضع كثيراً ما تتعرضون للمتاعب فقد ينزلق انتباهكم ويغدو مشتتاً لايعرف أين يستقر. فينبغي لكم أن تجمعوه من جديد وتعيدوا توجيهه بأسرع ما تستطيعون إلى موضعواحد، أو شيء واحد. كأن توجهوه إلى ذلك المصباح مثلاً. إنه لن يبدو براق كما كان عندما كان الظلام يحدق به من كل مكان. ومع هذا فسيكون من القوة بما يضمن استرعاء انتباهكم.

وعندما تكونون قد أرسيتم موضع الانتباه هذا فأحيطوه بدائرة صغيرة يكون

المصباح مركزاً لها. ثم وسعوا هذه الدائرة واجعلوها دائرة متوسطة بحيث تحتوى على دوائر صغيرة عديدة. ولن تكون كل من هذه الدوائر الصغرى بحاجة إلى تقويتها بموضع مركزي. وإذا كان لابد أن تحصل على مثل هذا الوضع فتخير شيئاً جديداً. ثم أحطه بدائرة أخرى صغيرة.ثم طبق نفس الطريقة على الدائرة المتوسطة.

غير أننا كنا في كل مرة يتسع فيها انتباهنا إلى موضع معين. كنا نفقد السيطرة على انتباهنا. وكان المدير كلما فشلت تجربة يقوم بمحاولات أخرى جديدة لكي يقنعنا بما يريد..

وبعد قليل انتقل المدير إلى وجه آخر من أوجه هذه الفكرة فقال: هل لاحظتم أنكم دائماً حتى الآن في مركز الدائرة؟ ومع ذلك فقد تجدون أنفسكم أحياناً خارجها، مثال ذلك...

ثم تلاشت جميع الأضواء، وأضيء نور في سقف الحجرة المجاورة ملقياً دائرة من الضوء على مفرش المائدة الأبيض وعلى الصحون.

ثم قال: أنتم الآن خارج حدود دائرة انتباهكم الصغيرة. ودوركم الآن دور سلبي، إنه دور الملاحظة، وكلما اتسعت دائرة الضوء وزادت المنطقة المضاءة في حجرة المائدة فسوف تتسع دائرة ملاحظتكم بنفس النسبة. وتستطيعون أيضاً أن تستخدموا نفس الطريقة في اختيار مواضع انتباه في هذه الدوائر التي تقع فيما وراءكم.

-٥-

وعندما قلت للمدير اليوم: إنني تمنيت ألا أحتاج أبداً إلى الانفصال عن الدائرة الصغيرة أجابني قائلا: تستطيع أن تحملها معك أينما كنت، على خشبة المسرح أو خارجاً عنها. هلم فاصعد على المنصة وامش فوقها، غير مكانك. أسلك كما لو كنت في بيتك.

فصعدت إلى المنصة وخطوت بعض خطوات نحو المدفأة، لقد غدا كل شيء

مظلماًتماماً، ثم جاءني مسقط ضوئى من مكان ما وأخذ يتحرك معي. على الرغم من تجولي فقد شعرت بالطمأنينة وكأنني في بيتي وأنا في مركز دائرة صغيرة. ومشيت أعلى وأسفل الحجرة يتبعني المسقط الضوئى. وعندما ذهبت إلى النافذة جاء الضوء معي إلى هناك أيضاً، ثم جلست إلى البيانو وكان الضوء لايزال معي، وقد أقنعني ذلك بأن دائرة الانتباه الصغيرة التي تتحرك معي هي أهم الأشياء التي تعلمتها وأكثرها استعمالاً.

ولكي يوضح المدير فائدة هذه الدائرة فقد حكى لنا قصة هندية عن مهرجا كان على وشك أن يختار له وزيراً: فأعلن أنه لن يختار إلا الرجل الذي يستطيع أن يمشي على قممحيطان المدينة وهو يحمل طبقاً ممتلئاً لحافته باللبن، دون أن تسقط منه نقطة لبن واحدة.فكان كثير من المتقدمين لهذه التجربة يصرخون ويفزعون، وفي عبارة أخرى كانوا يذهلون فيقع منهم اللبن. وهنا يقول المهراجا: هؤلاء لا يصلحون ليكونوا وزراء.

ثم جاء رجل لم يستطع الصراخ ولا الفزع، ولا أي لون من ألوان الذهول أن يزحزح عينيه عن حافة الإناء.

وعند ذلك صرخ قائد قوات الجيش قائلاً: أطلقوا النار ! ».

فأطلقوها، ولكن بغير جدوى..

وهنا صاح المهراجا قائلاً: هذا هو الوزير الحق.

ثم جاء به فسأله: ألم تسمع الصيحات؟

فأجاب: كلا..

فسأله: ألم تر المحاولات التي قمنا بها لإزعاجك؟.

فقال:"كلا.."

فعاد يسأله: ألم تسمع طلقات النار؟.

وعاد يجيبه: كلا لقد كنت أرقب اللبن..

ولكي يصور لنا المدير دائرة الانتباه المتحركة. ولكن تصويراً مادياً هذه المرة فقد جعل كلاً منا يمسك طوقاً خشبياً في يده. وكان بعض هذه الأطواق صغيراً وبعضها كبيراً – حسب حجم الدائرة التي يراد خلقها، وكنت كلما مشيت بالطوق في يدي حصلت على صورة دائرة الانتباه المتحركة التي علي أن أتعلم كيف أحملها معي أينما ذهبت وقد وجدت من الأسهل أن أطبق هذا الاقتراح بعمل دائرة انتباه من مجموعة أشياء. وكان في وسعى أن أقول لنفسي: إن دائرة انتباهي يمكن أن تبدأ من طرف مرفق ذراعي اليسرى إلى مرفق الذراع اليمنى وتشتمل على قدمي اللتين تتقدمان إلى الأمام كلما مشيت. ووجدت أنني أستطيع أن أحمل هذه الدائرة معي بسهولة، وأن أحصر نفسي داخلها. وأن أجد فيها الشعور بالوحدة وسط الجمهور. وحتى في طريقي إلى المنزل. وفي زحمة الطريق. وتحت ضوء الشمس كنت أجد من الأسهل كثيراً أن أرسم خطاً حول نفسي، وأن أبقى فيه، منأن أكون على خشبة المسرح. مع أضواء المسرح الأمامية المعتمة. وفي يدي طوق.

-٦-

قال المدير: لقد كنا حتى الآن نعالج مانسميه « الانتباه الخارجي، وهو الانتباه الموجه إلى الأشياء المادية التي تقع خارجنا. ثم انتقل في شرحه إلى ما يسمى بالانتباه الداخلي » الذي يتركز في أشياء نراها. ونسمعها ونلمسها، ونشعر بها في ظروف متخيلة. وهنا ذكرنا بما قاله سابقاً عن التخيل وكيف أننا كنا نشعر أن مصدر أي صورة متخيلة إنما هو مصدر داخلي. ومع ذلك كان يحمل ذهنياً إلى مركز خارج نفوسنا. وقد قال: إن ما يحدث في الواقع من رؤيتنا أمثال هذه الصورة بالبصيرة الداخلية يصدق كذلك على حواسنا الأخرى من سمع، وشم، ولمس وذوق.

ثم قال: إن الأشياء التي يشملها انتباهكم الداخلي موزعة على جميع أنواع حواسكم الخمس".

إن الممثل على خشبة المسرح إما أن يعيش داخل نفسه أو خارجها. إنه يعيش إما حياة واقعية أو حياة متخيلة. وهذه الحياة المعنوية تقدم مورداً لا ينضب من مادة التركيز الداخلي لانتباهنا. والصعوبة في استخدام هذه المادة إنما تنحصر في أنها مادة هشة غير متماسكة. إن الأشياء المادية التي تحيط بنا على خشبة المسرح تحتاج إلى انتباه مدرب. أما الأشياء المتخيلة فهي تتطلب قوة من التركيز أكثر تنظيماً مما تتطلبه الأشياء المادية.

وما قلته في دروسي السابقة عن موضوع التركيز الخارجي ينطبق بنسبة مماثلة على التركيز الداخلي.

إن للتركيز الداخلي أهمية خاصة بالقياس إلى الممثل، وذلك لأن جزءا كبيرا من حياته يقع في نطاق ظروف متخيلة.

وحينما تكونون خارج المسرح يلزمكم أن تمارسوا التمرين على ذلك في حياتكم اليومية، ولتحقيق هذا الغرض يمكنكم أن تستخدموا نفس التمرينات التي قمنا بها في موضوع التخيل وأن لها نفس التأثير في موضوع تركيز الانتباه.

فعندما تكون قد ذهبت إلى سريرك في الليل، وأطفأت نور حجرتك مرن نفسك على إن تستعيد ما حدث في يومك كله، وحاول أن تسجل كل جزئية ملموسة وممكنة، فإذا كنت تستعيد تذكر وجبة غذاء فلا تكتف باستذكار الطعام فحسب، ولكن أعد رؤية الأطباق التي قدمت إليك، وكيف كان ترتيبها العام واستعد كل الأفكار والانفعالات الداخلية التي تضمنتها أحاديثك على المائدة، ثم حاول فيما بعد أن تجدد ذكرياتك الأقدم من تلك.

واجتهد في أن تعاين بالتفصيل الشقق والحجرات والأماكن المختلفة التي حدث أن مشيت فيها أو شربت فيها شاياً، ثم تخيل جميع الأشياء الفردية المتصلة بألوان نشاطك هذه. وحاول أيضا أن تتذكر بقدر ما تستطيع من وضوح أصدقاءك، والغرباء عنك، بل غير هؤلاء وهؤلاء ممن مروا بك. فهذا هو الطريق الوحيد لتنمية

طاقة قوية المادة ومتمكنة للانتباه الداخلي والخارجي. وتحقيق ذلك يتطلب عملا طويلاً ومنظماً.

إن قيامك بعملك اليومي في نزاهة وبضمير حي يعني ألا بد لك من إرادة قوية وتصميم لا ينثنى، واحتمال لا يفتر.

-٧-

قال المدير في درس اليوم: لقد كنا نقوم بتجارب في موضوع الانتباه الداخلي والخارجي وكنا نقوم باستخدام الأشياء بطريقة شكلية آلية فوتوغرافية.

وقد كنا نلزم أنفسنا باستخدام انتباه من النوع الذي لا ضبط ل، أو النوع الذي يقوم على أساس عقلي. وهو نوع ضروري للممثلين غير أنه لايقع لهم كثيراً أنه يفيدهم بخاصة في جميع انتباههم الذي قد تشتت إ إذ أن النظرة البسيطة للشيء تساعد في تبينه، غير أنها لا تستطيع أن تبينه لفترة طويلة، ولكي تتمكن من إدراكك لشيء في أثناء تمثيلك، فإنك تحتاج إلى نوع آخر من الانتباه الذي يؤدي إلى رد فعل عاطفي.. لابد أن يكون ثمة مايثير اهتمامك في الشيء الذي هو موضوع انتباهك ويساعد في تحريك جهازك الإبداعي كله.

وليس من الضروري بطبيعة الحال، أن تضفي على كل شيء حياة متخيلة، ولكن عليك أن تستجيب لتأثيره في نفسك.

ولكي يعطينا مثلاً للفرق بين الانتباه القائم على العقل والانتباه القائم على الإحساس، قال: انظروا إلى تلك النجفة الأثرية التي ترجع إلى أيام الإمبراطور. كم فرعاً لها؟ ما شكلها ونوع تصميمها؟

لقد كنتم تستخدمون انتباهكم الخارجي العقلي في اختبار هذه النجفة. والآن أريد منكم أن تخبروني: هل تروقكم؟ وإذا صح أنها تروقكم فماذا فيها مما يجذب انتباهكم بنوع خاص؟ وفي أي شيء يمكننا استخدامه؟ يمكنكم أن تقولوا: إن هذه النجفة ربما كانت توضع في بيت فيلد مارشال وهو يستقبل نابليون. بل ربما كانت

معلقة في حجرة الإمبراطور الفرنسي نفسه عندما كان يوقع الوثيقة التاريخية المشتملة على لائحة المسرح الفرنسي بباريس.

في هذه الحالة سيبقى الشيء موضع انتباهكم هو بلا تغيير، أما الآن فقد عرفتم أنالظروف المتخيلة تستطيع أن تحول صورة الشيء نفسه وأن ترفع من رد فعل انفعالاتك نحوه.

-٨-

قال فاسيلي اليوم: إنه يخيل إليه أنه ليس من الصعب فحسب، بل لعله من المستحيل، أن يشغل تفكيره بالدور، والطرق الفنية، والمشاهدين، والنص والتلميحات للمخاطب بالكلام، ومجموعة مراكز الانتباه.. كل ذلك في وقت واحد.

فقال المدير: إنك تشعر بعجزك إزاء مثل هذا العمل، في حين يستطيع أي بهلوان بسيط في سيرك أن يقوم في غير تردد بمجموعة من الأشياء الصعبة المعقدة معرضاً حياته للخطر في أثناء القيام بها. والسبب في أنه يستطيع أن يفعل ذلك، هو أن الانتباه يتألف من طبقات كثيرة، وإن هذه الطبقات لاتتدخل إحداها لحسن الحظ في الطبقة الأخرى.وتستطيع العادة أن تجعل جزءاً كبيراً من انتباهك آلياً. وأصعب المراحل هي المراحل الأولى من تعلمك طرق الانتباه. وإذا كنت تعتقد حتى الآن أن الممثل يعتمد على مجرد إلهامفيجب عليك أن تغير اعتقادك هذا. فإن الموهبة بلا عمل ليست إلا مادة من المواد الخام التي لم يتناولها الصقل.

ثم تبع ذلك مناقشة مع جريشا حول الجدار الرابع. وكانت المشكلة هي كيف يمكننا أن ننظر إلى شيء على هذا الجدار دون أن ننظر إلى المشاهد وكان جواب المدير على هذا مايلي:

لنفترض أنك تنظر إلى هذا الجدار غير الموجود، إنه قريب جداً فكيف ينبغي أن تركز عينيك؟ ستكون زاوية اتجاه بصرك في هذه الحالة هي تقريبا نفس الزاوية

التي يتجه إليها بصرك لوكنت تنظر إلى طرف أنفك. هذه هي الطريقة الوحيدة التي بواسطتها تستطيع أن تثبت انتباهك على شيء متخيل على الجدار الرابع.

ومع ذلك فلماذا يصنع معظم الممثلين: إنهم يتظاهرون بالنظر إلى هذا الجدار المتخيل. يركزون عيونهم على أحد الجالسين في المكان المخصص للموسيقى. ومن هنا تكون زاوية بصرهم مختلفة عما ينبغي أن تكون عليها عندما ينظرون إلى شيء قريب. فهل تظن أن الممثل نفسه أو الشخص الذي يواجهه في التمثيل، أو المشاهد، يستطيع أن يرضى رضاحقيقياً عن مثل هذه الغلطة العضوية والجسمية؟ هل يستطيع الممثل أن يخدع طبيعته الخاصة أو أن يخدعنا نحن بصورة ناجحة باقتراف هذا العمل غير الطبيعي؟

تصور أن دورك يقتضي منك أن تنظر عبر الأفق في البحر المحيط حيث يكون شراع سفينة لايزال مرئياً. فهل تتذكر كيف ستركز عينيك لترى الشراع؟ إن عينيك ستكونان ناظرتين في شبه خطين متوازين. ولكي تجعلها تتخذان هذا الوضع وأنت واقف على خشبة المسرح يجب عليك أن تحرك الجدار ذهنياً إلى نهاية قاعة النظارة وأن تجد لك في مكانما وراء الصالة مركزاً متخيلاً تستطيع أن تثبت انتباهك. وفي هذه الحالة أيضا يترك الممثل عينيه كأنها مركزتان على أحد الأشخاص في المكان المخصص للموسيقى.

وعندما تتعلم بمساعدة المهارة الفنية المطلوبة كيف تضع الشيء في مكانه الصحيح. وكيف تدرك العلاقة بين الرؤية والمسافة، عندما تحقق كل هذا سوف يكون في مقدرتك أن تنظر تجاه قاعة النظارة تاركاً نظرك يتجاوز النظارة أو يتحاشى النظر إليهم. أما الآن فأدر وجهك إلى اليمين أو اليسار. إلى أعلى أو إلى أحد الجانبين ولاتخف من ألا يرى عينيك أحد. ومع ذلك فعندما تشعر بالضرورة أن تفعل مثل هذا فسترى أن عينيك سوف تتحولان من تلقاء نفسها تجاه شيء يتجاوز الأضواء الأرضية وإذا حدث هذا فسيحدث بطريقة طبيعية غريزية سليمة. ومع ذلك تجنب النظر إلى هذا الجدار الرابع غير الموجود أو إلى ما وراء الصالة. مالم تشعر

بحاجة يقتضيها عقلك الباطن. حتى تكون قد تمت لك المهارة الفنية التي تمكنك من أدائها.

-٩-

قال لنا المدير في درس اليوم:

ينبغي للممثل أن يكون دقيق الملاحظة. لا على خشبة المسرح فقط. بل في واقع الحياة أيضا. يجب أن يركز تفكيره، على الشيء الذي يسترعي انتباهه بكل ما أوتي من قوة. يجب أن ينظر للشيء. ليس كما ينظر العابر الشارد الذهن، بل يجب أن يتعمقه وينفذ إلى صميمه. وإلا فإن طريقته الإبداعية كلها سوف تنتهي إلى الاختلال وعدم الاتزان وانبتات الصلة بينها وبين الحياة الواقعية..

إن ثمة أناساً أنعمت عليهم الطبيعة بقوة الملاحظة، إنهم يكونون في أذهانهم في غير مشقة فكرة نافذة عن أي شيء يجري حولهم أو يجري في أنفسهم أو في أنفس غيرهم. وهم يعرفون كذلك كيف يستخلصون من هذه الملاحظات ماله دلاله مميزة أو ماهو فذ في ذاته أو ما يتسم بصيغة تلفت النظر. أنت إذا سمعت أمثال هؤلاء الناس يتكلمون راعك مقدار ما يفتقده الذين لا يتمتعون بقوة الملاحظة.

وثمة من الناس من يعجزون عن تطوير قوة الملاحظة حتى بالقدر الكافي.لاحتفاظهم بأبسط مصالحهم. وإذا كان هؤلاء يعجزون عن ملاحظة الأشياء التي تهمهم فإن عجزهم من دراسة الحياة نفسها يكون أشد من ذلك وأنكى.

إن أوساط الناس ليس لديهم أية فكرة عن كيفية ما تدل عليه ملامح الوجوه أو نظرة العين أو نغمة الصوت. حتى يفهموا الحالة الذهنية للرجل الذي يخاطبونه. إنهم يعجزون عن إدراك حقائق الحياة المعقدة إدراكاً سريعاً. كما أنهم يعجزون عن حسن الإصغاء لكي يفهموا مايسمعون. ولو أنهم قدروا على ذلك لكانت الحياة بالقياس إليهم أفضل وأيسر وأصبح عملهم الإبداعي أخصب وألطف وأشد عمقاً بما لا يقاس. غير أنك لا تستطيع أن تضع في إنسان ما ليس يملك. وهو لا

يستطيع إلا أن يطور ما لعله ينطوي عليه من قوى. وهذا التطوير يستلزم جهودا كبيرة في مجال الانتباه كما يستلزم قدرة كبيرة من الوقت ومن الرغبة في النجاح والتمرين المنتظم.

ولكن كيف نعلم غير القادرين على الملاحظة إلقاء البال إلى ما تحاول الطبيعة والحياة أن تريهم؟ إن أول شيء بالنسبة لهؤلاء، هو أن يتعلموا النظر إلى الأشياء والإصغاء إليها والاستماع إلى ماهو جميل. فأمثال هذه العادات تتسامى بعقولهم وتثير مشاعرهم التي سوف تترك آثارا عميقة في ذاكراتهم الانفعالية. إن الحياة ليس فيها ماهو أجمل من الطبيعة. ومن ثمة وجب أن تكون الطبيعة موضوع الملاحظة الدائمة. فأنت إذا أخذت زهرة صغيرة أو وريقة من وريقاتها، أو بيتا من بيوت العنكبوت، أو رسماً تركه الجليد على زجاج النافذة، ثم حاولت أن تعبر في كلمات عن الأسباب التي من أجلها تبعث هذه الأشياء السرور في نفسك، ورأيت أن مثل هذا المجهود سوف يجعلك تلاحظ الشيء الذي تراه عن كثب وإمعان أشد لكي تتمكن من تذوقه وتحديد صفاته. وغير قمين بك أن تغض من قيمة الجانب المظلم من الطبيعة. وتستطيع أن تلتمس هذا الجانب في المستنقعات وفي فطر البحار وفي الأوبئة التي تسببها الحشرات. لتدرك أن وراء هذه الظواهر جمالاً مختبئاً بقدر مايوجد الشيء القبيح في الشيء الجميل والشيء الجميل جمالاً حقيقياً لايمكن أن يخشى عليه مما يشوه جماله.

وليس من شك في أن التشويه كثيراً مايؤكد الجمال ويزيده حسناً. أنشد الجمال حثيثاً وأنشد ضده. ثم حدد كلاً منهما. وتعلم كيف تتعرف إليها وكيف تراهما وإلا كان فهمكللجمال فهما منقوصاً وذا حلاوة غير طبيعية، أو هذا الفهم العاطفي السطحي الذي يغتربالبهرج.

ثم انتقل بعد ذلك إلى ما أنتجه الجنس البشري من الفن، والأدب، والموسيقىفقال:

إن في أعماق كل عملية من عمليات الحصول على مادة إبداعية لعملنا يوجد انفعال.على أن الإحساس لا يستطيع أن يحل محل مقدار كبير من العمل من جانب عقولنا. ولعلكتخاف من أن تتلف بعض اللمسات التي قد تضيفها عقولنا إلى المادة المستمدة من الحياة.كلا لا ينبغي أن تخاف من ذلك أبداً. فكثيراً ما تزيد هذه الإضافات الأصيلة من قيمة هذهالمادة إذا كان إيمانك بها إيماناً صادقاً.

دعوني أتحدث إليكم عن المرأة العجوز التي رأيتها مرة تدفع أمامها عربة صغيرة منعربات الأطفال في شارع متسع بسقت على جانبيه الأشجار، وكان في العربة قفصبداخله طائر من طيور الكناريا. ولعل المرأة كانت تضع كل حاجياتها في هذه العربة لتصلبها إلى بيتها بلا مشقة. ولكنني رأيت أن أنظر إلى هذا الأمر من زاوية أخرى، ومن ثمةذهب بي الظن إلى أن العجوز المسكينة قد فقدت جميع أطفالها وأحفادها. وأن الكائنالوحيد الذي تبقى لها من حياتها كلها هو هذا الكنار، ولذلك خرجت به نزهة إلى هذاالطريق المورف. تماماً كما كانت تأخذ حفيدها من مدة قصيرة قبل أن تفقده. فهذا كله أكثر أهمية وأليق بالمسرح منه بالحقيقة الواقعية. فلماذا لا أحشد هذا الانطباع في خزانة ذاكرتي؟ ولكنني لمست من هؤلاء الفهارسين المكلفين بجميع الحقائق الدقيقة أنني هذا الفنان الذي لابد أن تتوفر لديه المادة التي تحرك انفعالاته.

وبعد أن تعلمت كيف تلاحظ الحياة من حولك وكيف تستغلها في عملك عليك أن تنتقل إلى المادة الانفعالية التي هي أكثر الأشياء أهمية وأشدها ضرورة وأوفرها حياة والتي يقوم عليها معظم خلقك وإبداعك الفني. وأعني بها تلك الانطباعات التي تحصل عليها من اتصالك الشخصي المباشر بالناس، وهذه المادة يصعب الحصول عليها، لأنها في معظمها، تكون مختلطة وغير محدودة. ولا يمكن إدراكها باطنياً. ولاشك أن كثيرا من تجاربنا الروحية غير المرئية تنعكس في ملامح وجوهنا وفي أعيننا وفي صوتنا وكلامنا وإشاراتنا. ولكن ليس من السهل عليك، على الرغم من كونها كذلك، أن تدرك أعماق غيرك وذلك لأن الناس في كثير من

الأحيان لا يفتحون أبواب، نفوسهم، ولا يسمحون لغيرهم بأن يروها على حقيقتها.

وعليك عندما تتضح لك الحياة الداخلية للشخص الذي هو موضوع ملاحظاتك عن طريق أفعاله وأفكاره ودوافعه أن تتبع أفعاله عن كثب، وأن تدرس الظروف التي يجد نفسه فيها. واسأل نفسك: لماذا يفعل هذا أو ذاك؟ وماذا كان يتردد في نفسه؟

ونحن لا نستطيع، في كثير من الأحيان، أن نصل إلى معلومات قاطعة لمعرفة الحياة الداخلية للشخص الذي ندرسه، بل لانستطيع الوصول إلى تلك المعلومات إلا عن طريق شعورنا البديهي. ونحن هنا نعالج أدق أنماط تركيز الانتباه، كما نعالج قوى الملاحظة التي تقوم أساساً على اللاوعي، ذلك أن النمط العادي من انتباهنا ليس من الكفاية بحيث يحقق عملية النفاذ إلى نفسية أي شخص آخر.

وإني لأخدعكم إذا أكدت لكم أن مهارتكم الفنية تستطيع أن تحقق لكم الكثير في هذا المجال. وكلما تقدمتم في عملكم سوف تتعلمون طرقاً أكثر وأكثر تستطيعون بها حفز نفوسكم اللاواعية وإشراكها في عملية إبداعكم وخلقكم، غير أننا يجب أن نعترف بأننالا نستطيع أن نقتصر في دراستنا للحياة الداخلية عند غيرنا من البشر على مهارتنا الفنيةالعلمية.

الفصل السادس

استرخاء العضلات

-١-

عندما دخل المدير حجرة الدراسة طلب من ماريا وفانيا ومني أن نقوم بتمثيل المشهد الذي احترقت فيه النقود.

فصعدنا إلى المنصة وشرعنا في التمثيل.

وسار كل شيء في البداية سيراً حسناً. ولكن عندما وصلنا إلى الجزء المفجع من المشهد. أحسست أن شيئاً يضطرب في داخلي فضغطت بكل قوتي على شيء تحت يدي قاصداً أن أمد نفسي بشيء من المعونة يأتيني من الخارج وإذا شيء ينكسر فجأة، وإذا. أنا في الوقت نفسه أشعر بألم حاد، و بسائل دافئ يبلل يدى.

ولم أكن أعي شيئاً عندما أغمي علي. والذي أذكره هو أنني كنت أسمع بعض الأصوات المختلطة. وبعد ذلك اعتراني ضعف متزايد ودوار، ثم عدم الشعور بأي شيء.

وقد جعلت المدير هذه الحادثة المشئومة (التي قطع مني فيها شريان وفقدت فيها كثيراً من الدم حتى لقد اضطررت إلى التزام فراشي بسببها بضعة أيام) يغير من خطته ويضع فيرأس البرنامج بعض تمريناتنا الجسدية. وقد جاءني بول بخلاصة ملاحظاته. فإذا تورتسوف يقول:

وإنه لمن الضروري أن نعدل من النظام الدقيق الذي وضعناه لبرنامجنا وأن نشرح لكم خطوة هامة نسميها «تحرير عضلاتنا » متقدمة إلى حد ما على النظام المعتاد. والموضع الطبيعي الذي كان ينبغي أن أحدثكم فيه عن هذه النقطة هو

الموضع الذي كنا نصل فيه إلى التحدث عن الجانب الخارجي لتمريناتنا، غير أن حالة كوستيا جعلتنا نناقش هذا الموضوع الآن.

إنكم لم تكونوا تستطيعون في مستهل عملنا هذا أن تدركوا شيئاً عن الشرور التي تنتج عن تشنج العضلات وتقلص أعضاء الجسم. إن الشخص الذي تكون نبرات صوته لطيفة بطبيعتها إذا حدث لجهازه الصوتي شيء من ذاك يصبح شخصاً أجش الصوت، بل ربما فقد صوته، وإذا أصيبت قدما ممثل بتقلص فإنه يمشي كمن أصابه شلل، فإذا كانت الإصابة في يده اعتراهما الخدر وتحركتا كما تتحرك العصى. ومثل هذه التشنجات تحدث للعمود الفقري أو الأكتاف. وكل هذه الحالات تعجز الممثل وتحول بينه وبين التمثيل. على أن أسوأ هذه الحالات كلها ما يصيب منها وجه الممثل. إذ تلوى تجاعيده وتصيبها بالشلل وتجعل تعبير الوجه جامداً كأنه الصخر. وتجحظ العينان. وتضفي العضلات المتوترة على الوجه صورة قبيحة مضادة لما يجري داخل نفسهصورة لا اتصال بينها وبين انفعالاته، وقد يصيب التشنج الحجاب الحاجز وغيره من الأعضاء المتصلة بجهاز التنفس. وعندئذ يعوق التنفس الطبيعي ويسبب قصر النفس. وهذا التوتر العضلي يؤثر أيضاً في أجزاء أخرى من الجسم، ولا يمكن أن يكون له إلا أثره الوبيل على الانفعالات التي تجيش بها نفس الممثل وعلى طرق تعبيره عنها، وعلى حالة مشاعره العامة.

ولكي نقنعكم بمدى ما يصيب التوتر العضلي أعمالنا بالشلل، وبأنه مرتبط بحياتنا الداخلية، نقوم بتجربة تثبت ذلك. فإليكم هذا البيانو الكبير حاولوا أن ترفعوه » وهنا بذل الطلاب كل بدوره مجهوداً كبيراً حتى ينجحوا في رفع جانب واحد من هذه الآلة الثقيلة.

ويقول المدير لأحد التلاميذ: « اضرب بسرعة في أثناء حملك للبيانو ٩×٣٧ إنك لا تستطيع... حسن. إذن استخدم ذاكرتك البصرية في تذكر جميع محال هذا الشارع من بدايته إلى مبنى المسرح.. ألا تستطيع أن تعمل ذلك أيضا؟ إذن غن لى الكافايتنا من فاوست.. إن الحظ لا يواتيك.. حسن، حاول أن تتذكر

طعم، صحن من يخني الكلاوي، أو لمس نسيج من الحرير أو رائحة شيء محترق.

ولكي ينفذ الطالب أوامر المدير أنزل هذا الجانب من البيانو الذي كان يحمله بمجهود كبير، ثم استراح لحظة، وأخذ يستذكر الأسئلة التي وجهت إليه، وذلك بأن جعلها أولاًترسب في عقله ثم شرع في الاستجابة لها، وهو يستجيش كل إحساس مطلوب وبعدذلك جدد مجهوده العضلي ثم رفع جانباً من جوانب البيانو بصعوبة.

وعند ذلك قال له تورتسوف: « وهكذا نرى أنه لكي تجيب عن أسئلتي يجب أن تدع هذا الحمل، وأن ترخي عضلاتك. وبعد ذلك فقط يمكنك أن تكرس نفسك لعمل حواسك الخمس.

فهلا يثبت هذا أن التوتر العضلي يؤثر في التجربة الانفعالية الداخلية؟ إنك طالما كنت تعاني من هذا التوتر الجسماني فلن تقدر حتى على التفكير في التدرجات الدقيقة للمشاعر، أو في الناحية النفسية لدورك ومن ثم كان لزاماً عليك قبل أن تحاول خلق أي شيء أن تجعل عضلاتك في حالتها الطبيعة حتى لا تعوق أفعالك.

وأمامكم حادثة كوستيا التي هي حالة مقنعة. ونحن نأمل أن يكون ما أوقعه فيه حظه السيئ درساً نافعاً له، ولكم جميعاً. وذلك فيما لا ينبغي أن تعملوه على خشبة المسرح.

وهنا سأل أحد الطلبة: ولكن أمن الممكن أن تخلص نفسك من هذا التوتر؟

وعندئذ ذكرنا المدير بحالة الممثل الذي جاء وصفه في كتاب « حياتي في الفن». والذي كان يعاني من استعداد بالغ الشدة إلى التشنج العضلي. وقد استطاع هذا الممثل، عن طريق العادات المكتسبة، والمراقبة الدائمة للمسرح أن يصل إلى الحالة التي يستطيع فيها بمجرد أن يضع رجله على خشبة المسرح أن يلين عضلاته ويرخيها. وكان الشيء نفسه يحدث له في المواقف الحرجة وهو يخلق

دوره، كانت عضلاته تحاول من تلقاء نفسها أن تنقض عنها كل توتر.

وليس التشنج العضلي العام هو وحده الذي يعرقل أداءنا لوظيفتنا أداء سليماً. بل إن أي ضغط طفيف، في لحظة ما، قد يعطل عمل ملكة الخلق وإليكم مثالاً على ذلك.

كانت ممثلة معينة تتمتع بمزاج عجيب لكنها لم تكن تستطيع استعماله إلا نادراً وفي فترات عرضية. إنها لم تكن تنجح إلا قليلا في إرخاء عضلاتها بالرغم من محاولتها ذلك مراراً وتكراراً. لقد كان يحدث له، بطريق الصدفة البحتة، وذلك في أثناء بعض المواقف المؤثرة من دورها، أن يتقلص حاجبها الأيمن بدرجة طفيفة فاقترحت عليها عندما تصل إلى مواقف الانتقال الصعبة هذه في دورها أن تحاول التخلص من كل توتر في وجهها وأن تحرره من ذلك كليةً. وعندما استطاعت أن تحقق ذلك: تراخت باقى عضلات جسدها نهائياً. وبذلك صارت شيئاً آخر، وأصبح جسدها خفيفاً وأقلع وجهها عن جموده فصار وجهها نابضاً بالحركة التي تعبر عن عواطفها الداخلية في رشاقة ووضوح، واكتسبت مشاعرها مخرجاً حراً طليقاً إلى السطح.

فتصوروا كيف كان ضغط عضلة واحدة؛ قادراً على عرقلة جهازيها الروحي والجسديجميعاً.

-٢-

لقد زعم نيقولا الذي جاء ليراني أن المدير قال لهم: إن تحرير الجسم كلية من جميع التوتر غير اللازم مستحيل. وفضلا عن كون هذا أمر مستحيلاً فإنه شيء لا داعي إليه. ومع ذلك فقد قال بول مستنداً في ذلك إلى ملاحظات تورتسوف إن إرخاء عضلاتنا أمر مفروض علينا سواء كنا على خشبة المسرح أو في الحياة العادية.

ولكن كيف يمكن أن نوفق بين هذه المتناقضات؟

ولما كان بول قد جاءني بعد نيقولا فإليك ما فسرت به ذلك:

إن كل ممثلبصفته بشراً، لا محيص له من أن يكون عرضة للتوتر العضلي، هذا التوتر الذي يحدث كلما ظهر الممثل أمام الجمهور وهو يستطيع أن يتخلص من الضغط أو التقلص الذي يحس به في ظهره، لكنه يعود فيحس بانتقاله إلى أكتافه. وهو إذا طارده من كتفيه عاد وأحس به في حجابه الحاجز وهكذا دواليك. إذ لابد من وجود الضغط أو التقلص في مكان أو في آخر.

ولا مفر من حدوث هذا التوتر العضلي بالقياس إلى العصبيين من الناس في جيلنا هذا. ومن المستحيل إزالته إزالة تامة. وينبغي أن تكافحه باستمرار وطريقتنا في التمثيل تتضمن تنمية نوع من الإشراف على أجسامنا، ليكون رقيباً عليها، وعلى هذا الرقيب في جميع الأحوال أن يلاحظ ضرورة عدم وجود قدر من التقلص لا لزوم له في موضع من جسومنا. وهذه العملية التي يراقب الإنسان فيها نفسه ويخلصها من التوتر الذي لا داعي له ينبغي أن تتطور حتى تصبح عادة آلية من عادات عقلنا الباطن. ليس هذا فحسب بل ينبغي أنتكون عادة مألوفة وضرورة طبيعية، لافي أثناء الأجزاء الأكثر هدوءاً من دورك، بل بصفة خاصة في أثناء الأجزاء التي يبلغ فيها المجهود العصبي والجسماني أقصى مداهما.

وعندئذ قلت له متعجباً: وماذا تعني بقولك: إن الإنسان لا ينبغي أن يوتر عضلاته أو يشدها في لحظات تهيجه.

ويجيبني بول: إنه لا ينبغي عليك ألا توتر عضلاتك فقط. بل ينبغي أن تبذل مجهود أكبر لإرخائها.

واستمر في اقتباس فقرات من قول المدير" إن الممثلين يضغطون على أعصابهم عادة في لحظات التهيج والاستثارة، لذلك كان ضرورياً في اللحظات ذات الخطورة الكبيرة بصفة خاصة أن يحرروا عضلاتهم من التوتر تحريراً تاماً. ولا جرم أن ميل الممثل إلى الاسترخاء في اللحظات العالية من الدور يجب أن يكون

أقرب إلى المعتاد من ميله إلىالتوتر "

وهنا تساءلت: وهل يمكن أن يقوم الممثل بذلك بصورة حقيقية؟ ويجيبني بول: إن المدير يزعم أنه ممكن، وهو بالإضافة إلى هذا يقول: إنه على الرغم من استحالة التخلص من جميع التوتر في لحظة من لحظات التهيج فإن الإنسان يستطيع أن يتعلم الاسترخاء في جميع الأحوال وهو يوصينا بأن ندع التوتر يأخذ مجراه إذا لم تستطع أن نتجنبه، لكنه يوصينا كذلك بأن نبرز رقابتنا في الحال لكي نزيله.

وحتى تصبح هذه الرقابة عادة آلية لابد أن نعطيها كثيراً من تفكيرنا وإن نقص هذا من عملنا الإبداعي. على أن عملية إرخاء العضلات هذه سوف تصبح فيما بعد ظاهرة طبيعية. والواجب تنمية هذه العادة وتطويرها يومياً وبصفة دائمة ومنتظمة، وذلك في أثناء تمريناتنا في المدرسة وفي المنزل على السواء، بل يجب أن نستمر حتى ونحن في طريقنا إلى النوم وفي قيامنا منه، وفي أثناء عملنا، ومشينا وراحتنا، وفي لحظات سرورنا وحزننا.

إن الرقيب على عضلاتنا يجب أن يصبح جزءاً من كياننا الجسماني، بل يجب أن يصبح طبيعة ثانية لنا. فعندئذ فقط يكف عن التدخل في أثناء قيامنا بأعمالنا الإبداعية. إننا إن لم نرخ عضلاتنا إلا في أثناء ساعات خاصة نكرسها لهذا الغرض وحده لما استطعنا أن نحصلعلى أية نتيجة، لأن مثل هذه التمرينات ليست لها صفة العادة. ولا يمكن أن تصبح عادات آلية صادرة عن اللاوعي.

وعندما أبديت الشك في إمكان القيام بما قد شرحه لى بول آنئذ، شرع يشرح لى التجربة التي قام بها المدير نفسه مثالاً على ذلك. والظاهر أنه كان مصاباًبآفة توتر العضلات في السنين الأولى من حياته الفنية إلى درجة تطورت حتى أصبحت تشنجا. ومع ذلك فمنذ أن طور في نفسه تلك الرقابة الآلية أخذ يشعر بالحاجة إلى استرخاء في فترات التهيج العصبي الزائد عن حاجته إلى شد عضلاته وتوتيرها.

-٣-

وزارني اليوم أيضا رحمانوف مساعد المدير. وهو رجل لطيف للغاية وقد حمل إلى تحيات تورتسوف ثم قال: إنه أرسل إلى ليعلمني بعض التمرينات وأن المدير قال له: إن كوستيا لا يعرف كيف يشغل نفسه وهو راقد في سريره، لذلك فلتحاول أن تجعله يجرب طريقة سليمة لتزجية وقت فراغه.

وكان التمرين، الذي قمت به، يتألف من استلقائي على ظهري على أرضية صلبة مسطحة أرضية الحجرة مثلاً. ثم ملاحظة مجموعات مختلفة من العضلات في جسمى كله، وهي تلك المجموعات التي تبدو مشدودة بلا داع.

وقد قلت للسيد رحمانوف: إنني أحس تقلصاً في كتفي وعنقى ولوح الكتف، وحول وسطى ».

وعلى هذا كان لابد من إرخاء المواضع المذكورة في الحال ثم البحث عن أماكن غيرها، وقد حاولت أن أقوم بهذا التمرين البسيط أمام رحمانوف إلا أنني قمت به فوق فراشى اللين بدلا من الاستلقاء على الأرض. وبعد أن أرخيت العضلات المتوترة، ولم أغفل إلا تلك العضلات التي كان يبدو ألا بد من إغفالها لتحمل ثقل جسمي، أخذت أعدد له الأماكن الآتية:

لوحا الكتفين، وأسفل الحبل الشوكي. فاعترض رحمانوف قائلاً بحزم: «لابد أن تفعل ما تفعله الحيوانات وصغار الأطفال ».

يبدو أنك لو أنمت طفلاً صغيراً أو قطاً على بعض الرمال لكي يستريح أو ينام، ثم رفعته بعد ذلك بحذر، فستجد آثار جسمه كله مرسومة على الصفحة الناعمة. ولكنك إذا قمت بالتجربة نفسها مع فرد من أفراد جيلنا العصبي فكل ما ستجده منه على صفحة الرمل هو آثار صفحتي كتفيه وأردافه. بينما لن تستطيع باقي عضلات جسمه أن تلمس الرمل على الإطلاق نتيجة لما هو معروف عن أفراد هذا الجيل من التوتر العصبي المزمن.

فلكي نحصل على صورة غائرة لجسمنا الراقد على سطح لين لابد أن نخلصه من كل تقلص عضلي. لأن هذا سوف يعطي الجسم فرصة أنسب للراحة. وعندما تنام على هذا النحو، لمدة نصف ساعة أو ساعة فإنك تستطيع أن تجدد نشاطك، أكثر مما تستطيع ذلك في ليلة كاملة تقضيها نائماً في حالة توتر. ولا عجب في أن سائقي القافلة في الصحراء يتبعون هذه الطريقة لعدم استطاعتهم المكث طويلاً في الصحراء، ومن هنا كان وقت الراحة لديهم محدوداً، فبدلاً من أن يحصلوا على فترة راحة طويلة، يمكنهم الوصول إلى نفس النتيجة بإراحة جسدهم من التوتر العضلي إراحة تامة في فترات قصيرة.

ويستخدم مساعد المدير هذه الطريقة دائماً في فترات راحته القصيرة بين ساعات عمله النهارية وساعات عمله الليلية، فيشعر بعد عشر دقائق من هذا النوع من الراحة بالنشاط الكامل، ولولا هذه الاستجمامة لعجز على الأرجح عن النهوض بالفعل الملقي على كتفيه.

وعلى أثر خروج رحمانوف وجدت قطاً فأنمته على أحد مساند أريكتنا الليلية فوجدته قد ترك أثرا كاملا لجسمه، ومن ثمة عولت على أن أتعلم من ذلك كيف أستريح.

إن المدير يقول: إن الممثل يجب أن يتعلم كل شيء من البداية كما يتعلمه الطفل الصغير. يجب أن يتعلم كيف ينظر وكيف يتمشى وكيف يتكلم... إلخ ونحن نعرف كيف نقوم بكل هذه الأشياء في حياتنا العادية، ولكن الغالبية العظمى منا لسوء الحظ يؤدونها أداء سيئا. ومن أسباب ذلك أن أي خطأ في أدائها يظهر أكثر وضوحاً في ضوء المسرح الغامر. وثمة سبب آخر هو أن للمسرح أثرًا سيئاً على حالة الممثل العامة. ومن الواضح أن هذا الذي يقوله تورتسوف ينطبق على حالة الاستلقاء، ومن أجل هذا نرى الآن أنا والقط على هذه الأريكة، فأنا أرقبه وأقلده في طريقة استرخائه. إلا أنه ليس من الهين أن تنام دون أن تكون فيك عضلة واحدة غير متوترة وبحيث تلمس جميع أجزاء جسمك السطحالذي تنام عليه. وأنا أستطيع

القول بأنه من الصعب أن نلاحظ هذه العضلة المتوترة أو تلك، وليس ثمة حيلة من الحيل تتيح لك إلانة العضلة المتوترة أو إرخائها، ولكن المشكلةهي في أنك لا تكاد تتخلص من تقلص إحدى العضلات حتى تظهر لك عضلة ثانية متقلصة – ثم ثالثة ورابعة... وهكذا. وكلما ألقيت بالك إلى العضلات المتقلصة ازدادعددها. لقد نجحت لبعض لحظات في التخلص من توتر منطقتي ظهري وعنقي. ولست أستطيع أن أقول إن هذا قد أدى إلى أي تجديد في نشاطي، ولكن هذا قد أوضح لي فعلا مدى ما نتعرض له من التوتر الضار الذي لا حاجة إليه ما لم نتعلم كيف نتخلص من تلك الآفة. وأنت عندما تفكر في حاجب هذه الممثلة، الذي كان يتقلص بطريقة مخاتلة فإنك تبدأ في الخوف بصورة خطيرة من التوتر الجسدي.

والظاهر أن الصعوبة الرئيسية التي تواجهني هي أنني أصبحت أخلط بين عدد متنوع من الإحساسات العضلية، وهذا يضاعف عدد مواضع التوتر في جسمي أضعافاً مضاعفة كما يزيد حدة كل موضع منها، وهكذا ينتهى الأمر إلى أنني لا أدري أين رأسي من يدي.

لله كم تولاني التعب من تمرينات اليوم !.

إنك لا تستطيع أن تحصل على أي قسط من الراحة من هذا النوع من الاستلقاء الذيكنت أمارسه.

– ٤ –

لقد مر بي ليو اليوم وحدثني عن التمرين الذي قاموا به في المدرسة، فقد طلب رحمانوف من الطلبة أن يستلقوا في غير حركة تنفيذاً لأوامر المدير، ثم يقوموا بعد ذلك بمختلف الأوضاع العمودية والأفقية، ثم الجلوس المعتدل والوضع القريب من الجلوس والوقوف المعتدل والوضع القريب من الوقوف، ثم الركوع ثم جلوس القرفصاء على انفراد، وفي جماعات باستعمال الكراسي أو المنضدة أو قطع الأثاث الأخرى. وعلى الطلبة في كل وضع من هذه الأوضاع أن يلاحظوا

العضلات المتوترة وأن يسموها بأسمائها. ومن الواضح أن بعض العضلات قد تتوتر في كل وضع من هذه الأوضاع، غير أنه يجب ألا يسمح إلا العضلات المتصلة اتصالاً مباشراً بالوضع المطلوب بأن تظل متوترة، ويجب على الممثل أنيتذكر أن ثمة أنماطاً مختلفة من التوتر. فقد تتوتر العضلة التي يكون من الضروري أن تشترك في وضع مطلوب، ولكن يجب ألا تتوتر إلا بالقدر الذي يحتاج إلى هذا الوضع.

وقد استلزمت كل هذه التمرينات مراجعة شديدة من «الرقيب » وهذا عمل ليس من السهولة كما يتبادر للذهن، فهو يتطلب قبل كل شيء قوة انتباه مدرب تدريباً جيداً، قادر على الإحكام والتوفيق السريع، وفي إمكانه أن يفرق بين الإحساسات الجسدية المختلفة، إذ ليس من السهل في وضع معقد أن نعرف أي العضلات يجب أن تتوتر وأيها لا يجب أن يتوتر.

وعلى أثر انصراف ليو اتجهت إلى القط، ولم يكن ثمة فرق بين الأوضاع التي كنت أخترعها، سواء وضعته من رأسه أولاً أو جعلته يرقد على ظهره أو جنبه بعد ذلك، لقد كان يتعلق بكل من مخالبه الواحد بعد الآخر على التوالي، ثم إذ هو يتعلق بها جميعا مرة واحدة وكان من السهل في كل مرة أن أراه ينحنى كالزنبرك لمدة ثانية، ثم يرتب عضلاته بسهولة عجيبة مرخياً منها مالا يحتاج إليه، موتراً ما يحتاج إلى استعماله. فيالله ما كان أعجبه وهو يكيف عضلاته على هذا النحو.

وفي أثناء تجاربي مع القط إذا بجريشا يظهر كعادته، ولم يكن يبدو عليه هذه المرة أنه هو هذا الطالب الذي تعود الإكثار من مناقشة المدير، لقد كان وصفه للدروس وصفا ممتعاً جداً، وقد ذكر أنهم عندما كانوا يتحدثون عن استرخاء العضلات، والتوتر اللازم للقيام بوضع من الأوضاع روى لهم تورتسوف مثلاً على ذلك قصة من حياته الخاصة، قال فيها: إنه أتيح له في روما وفي أحد المنازل الخاصة، أنه يشاهد عرضاً لاختبار التوازن قامت به سيدة أمريكية كانت تهتم بترميم التماثيل القديمة، وقد حاولت بجمعها للقطع المكسورة وضم بعضها إلى بعض، أن تعيد بناء التمثال في وضعه الأصلي، وقد اضطرت لكى تنهض بهذا العمل أن تقوم

بدراسة شاملة للثقل في جسم الإنسان، وأن تعرف عن طريق التجارب التي قامت بها على نفسها أين يقع مركز الثقل في أي وضع من أوضاع الجسم، وقد برهنت على مقدرة غريزية عجيبة في سرعة اكتشاف مراكز الثقل التي كانت تحفظ توازن جسمها في هذه الأوضاع المختلفة، وقد كانت في أثناء عملها هذا تدفع بجسمها وتقذف به هنا وهناك، وتبدو كأنها تتعثر، واضعة جسمها في أوضاع لا يمكن موازنته فيها، ولكنها كانت تثبت أنها قادرة في كل وضع من هذه الأوضاع على الاحتفاظ بتوازنها، أضف إلى هذا أن السيدة استطاعت بإصبعين اثنتين أن تقلب رجلاً ضخما إلى حد ما، وقد تعلمت أيضا في أثناء دراستها لمراكز الثقل في الجسم الإنساني، لقد كان في وسعها. أن تجد الأماكن التي تهدد توازن خصمها ثم تقذف به دون أن تبذل أي مجهود؛ بدفعه من هذه الأماكن.

لقد كان تورتسوف يجهل أسرار فنها، لكنه فهم من ملاحظته لها أهمية مراكز الثقل، وأدرك إلى أي حد ممكن أن يدرب الجسم الإنساني على الرشاقة والمرونة والتكيف، وأن العضلات عن طريق هذا التدريب تستطيع القيام بما يطلب منها إذا مرنت على الإحساس بالتوازن.

-٥-

جاءني ليو اليوم ليحيطني علماً بتقدم الدراسات التمرينية بالمدرسة ويبدو أن إضافات أساسية قد أضيفت إلى البرنامج، فقد أصر المدير على ألا يخضع كل وضع من هذه الأوضاع، سواء كان استلقاء أو وقوفاً أو غير ذلك، لرقابة الملاحظة الذاتية فقط، بل يجب أن ينبني على أساس فكرة متخيلة وأن تقويه الظروف المعطاة، فعندما يحدث هذا لا يصبح مجرد وضع، وإنما يتحول إلى فعل، ولنفرض أنني رفعت يدي فوق رأسي وقلت لنفسي.

لو أنني كنت واقفاً بهذه الطريقة وفوقي خوخة على غصنٍ عال. فماذا يجب أن أضع لكي ألتقطها؟ إن كل ما يلزمك هو أن تؤمن بهذه المسألة الخيالية، وعندئذ

يتحول هذا الوضع الخالي من الحياة إلى هدف حقيقي، هو التقاط الخوخة. إنك إذا أحسست صدقهذه العملية، أسرع كل من الانتباه واللاشعور إلى مساعدتك، وعندما يختفي التوتر الذي لاداعي إليه وتتحرك كل العضلات الضرورية للقيام بهذا العمل، وسيحدث هذا كله دون أي تدخل من المهارة الفنية الواعية.

إنه لا ينبغي أن تجرى على خشبة المسرح أي وضع لا يقوم على أساس وليس ثمة موضع للتقاليد المسرحية الزائفة في الفن الإبداعي الصادق أو في أي فن جدي، وإذا لم يكن بد من استخدام أي وضع تقليدى فلابد أن تقيمه على أساس حتى يستطيع أن يخدم غرضاً داخلياً.

واستمر ليو بعد ذلك في التحدث عن بعض تمرينات معينة قاموا بها اليوم. هم نهض ليعرض أمامي هذه التمرينات، وكان مضحكاً أن ترى جسده السمين متمدداً علىأريكتي في أول وضع قام بأدائه. لقد كان نصف جسده معلقا فوق طرفي الأريكة، وكان وجهه قريباً من الأرض، وقد امتدت إحدى ذراعيه أمامه.

وكان الناظر إليه يشعر أنه في وضع متعب قلق، وأنه لم يكن يعرف أي العضلات يجب ثنيه وأيها يجب إرخاؤه.

ثم إذا هو يصيح فجأة: هذه ذبابة كبيرة طائرة، انظر إلي وأنا أضربها ولم يكد يمد جسمه اتجاه نقطة التخيل لسحق الحشرة حتى أخذت جميع أجزاء جسمه وجميع عضلاته أوضاعها الصحيحة وراحت تعمل كما ينبغي. لقد كان الوضع الذي اتخذه يقوم على أساس معقول.

إن الطبيعة تعمل وفقاً لنظام عضوي حي أحسن مما تعمل مهارتنا الفنية التي نطنطن بها، ولقد كانت التمرينات التي استخدمها المدير اليوم تهدف إلى أن تجعل الطلبة يدركون أن كل وضع يتخذه الجسم على خشبة المسرح يمر بثلاث لحظات: الأولى: التوتر الزائد عن الحاجة والذي يصحب بالضرورة كل وضع جديد يتخذه الممثل والذي يصحب اضطرابه العصبي وهو يؤديه أمام الجمهور..

الثانية: الاسترخاء الآلي هذا التوتر الزائد عن الحاجة بتوجيه من " الرقيب ".

الثالثة: تبرير الوضع إذا لم يكن في ذاته مقنعاً للممثل.

وبعد أن تركني ليو، جاء دور القط ليساعدني على تجربة هذه التمرينات وتفهم ما ترمى إليه:

ولكي أجعل القط في حالة نفسية يستجيب فيها لما أريد، أنمته على السرير إلى جوارى وجعلت أمسح بيدي على شعره، ولكنه بدلاً من أن يبقى معي إذا هو يقفز من فوقي إلى الأرض وينساب في رفق متجها نحو ركن الحجرة حيث شم رائحة فريسة.

وقد تتبعت كل حنية في جسمه بانتباه دقيق، ولكي أقوم بهذا كان على أن أستدير حول نفسي. وكان هذا عملاً شاقاً بسبب يدي المربوطة. وهنا استخدمت رقيب عضلاتي الجديد لأختبر حركاتي الخاصة، وسار كل شي سيراً حسنا في البداية، فلم تثن إلا العضلات التي كان الأمر يدعو إلى انثنائها، وكان سبب نجاحي في ذلك هو أنني كنت استهدف هدفا حياً، ولكنني في اللحظة التي حولت فيها انتباهي من القط إلى نفسي تغير كل شيء وتبخر التركيز الذي ظفرت به، فقد شعرت بضغط عضلي في مختلف الأماكن وتوترت العضلات التي كان على أن أستخدمها لتحقيق الوضع الذي أردته، وكان توترها بالغاً حد التشنج تقريبا، واشتركت العضلات المجاورة كذلك في العملية اشتراك لم يكن إليه ضرورة. وقد قلت لنفسي: والآن سأكرر الوضع نفسه فيه، وقد فعلت. ولكن ما إن تلاشى هدفي الحقيقي حتى غدا الوضع جامداً لا حياة فيه، وعندما قمت بمراجعة العملية التي قامت بها عضلاتي وجدت أنني كلما كنت ملقياً بالى إلى تلك العضلات ازداد توترها الذي لا داعي له، وازدادت صعوبة تمييز التوتر الزائد عن الحاجة.

وعند هذه النقطة شغلتني بقعة سوداء على أرض الحجرة، فهبطت لأتحسسها ولأتحقق منها فإذا هي عيب في الخشب، وعندما كنت أقوم بهذه الحركة كانت

جميع عضلاتي تؤدي عملها بطريقة طبيعية وسليمة. وقد استنتجت من ذلك أن الهدف الحي والفعل الواقعي (ويمكن أن يكون الفعل واقعياً أو متخيلاً طالما كان الهدف قائماً بطريقة صحيحة على ظروف معطاة يمكن أن يؤمن بها الممثل إيماناً صادقاً) يجعلان العمل يكتسب صيغة طبيعية فيسير في غير صنعة وبلا وعي، وليس شيء غير الطبيعة نفسها يمكن أن يكون له الرقابة الكاملة على عضلاتنا فنوترها بطريقة صحيحة أو نرخيها.

-٦-

انتقل المدير اليوم كما عرفت من بول من الأوضاع الثابتة إلى الإشارات. وقد جرى الدرس في حجرة واسعة. وكان التلاميذ مصطفين كما لو كانوا وقوفاً للتفتيش، وأمرهم تورتسوف أن يرفعوا أيديهم اليمني فرفعوها كأنهم رجل واحد.

لقد كانوا يرفعون أذرعهم ببطء فكانت أشبه بأذرع لافتات التحذير عند مرتفعات الطرق ومهابطها، وكان رحمانوف يحس عضلاتهم وهم على هذا النحو ثم يقول معلقاً: هذا خطأ.. ألن رقبتك وظهرك. إن ذراعك كلها متوترة » وهكذا. « ولعل العمل كان يبدو سهلاً يسيراً، ومع ذلك فلم يكن من بين الطلبة من استطاع أن ينفذه على وجهه الصحيح، لقد طلب منهم أن يقوموا بما يسمى بالعمل المنفرد، بمعنى ألا يستخدموا إلا مجموعة العضلات التي لها دخل في حركات الأكتاف ليس غير فلا يستخدموا شيئاً من عضلات الرقبة أو الظهر أو منطقة الوسط بصفة خاصة. لأن هذه العضلات كثيرة ما تلقي بالجسم كله في اتجاه الذراع المرفوعة لتوازن حركة الذراع.

إن هذه العضلات المتصلة التي تتقلص تذكر الإنسان بالمفاتيح المكسورة في بيانو، فكلما ضربت بأصبعك على مفتاح دفع بمجموعة أخرى من المفاتيح فيفسد عليك النغمة التي تريدها، ولهذا لم يكن عجيباً ألا تكون أفعالنا دقيقة تماماًتلك الأفعال التي لابد أن تكون في وضوح النغمة الموسيقية المعزوفة على

آلة، وإلا فسيضطرب نغم الحركات في الدور، ولن يكون كل من المفهوم الداخلي والخارجي للدور محدداً ولا مستساغاً من الوجهة الفنية. إن الشعور كلما رق ازدادت حاجته إلى الدقة والوضوح والمرونة من حيث أسلوبهالمادي.

واستمر بول قائلا: «إن الأثر الذي بني في نفسي من درس اليوم هو أن المدير قد تناول كلاً منا على حدة كما يتناول إحدى الماكينات فيفك صواميلها وقطعها ثم يزيت كل منها على حدا ثم يعود فيجمع قطعها ويضم بعضها إلى بعض من جديد، ومنذ هذه العملية وأنا أشعر أنني أكثر ليونة و رشاقة ووضوحاً.

ثم سألته قائلا: وما الذي حدث بعد ذلك؟

وأجابني: لقد أصر المدير على أننا عندما نستخدم مجموعة « منفردة » من العضلات سواء أكانت عضلات الأكتاف أم الذراع أم الظهر فيجب أن تبقى سائر عضلات الجسد الأخرى حرة وبدون توتر فمثلاً عندما يرفع أحدنا ذراعه بمساعدة عضلات الكتف ويوترها إلى الحد الضروري للقيام بهذه الحركة. يجب أن يترك باقي أجزاء الذراع كالكوع والرسغ والأصابع وكل هذه المفاصل لتكون في استرخاء كامل.

قلت: وهل نجحتم في القيام بهذا؟

فقال معترفاً: كلا، ومع هذا فقد استطعنا أن ندرك كيف يكون إحساسنا عندما يصل عملنا إلى هذه المرحلة.

فتساءلت في حيرة: أهو عمل من الصعوبة هذه الدرجة؟

فقال: إنه يبدو في البداية عملا سهلاً، ومع ذلك فلم يستطع واحد منا أن يؤدى التمرين أداء صحيحاً، وليس يخفى أنه لا مفر من تحويل أنفسنا تحويلاً تاماً إذا أردنا أن نتكيف وفقاً لمقتضيات فننا، إذ أن العيوب التي قد لا نلقى إليها بالاً في الحياة العادية تصبح ملحوظة في وهج أضواء المسرح، وهي تترك أثراً ثابتاً في نفس الجمهور.

والسبب في ذلك بسيط. فالحياة على المسرح تتراءى في مجال صغير كما

لو كانت تتراءى خلال عدسة من عدسات الكاميرا؛ في حين ينظر الناس إليها من خلال منظار مكبر، وكأنهم يفحصون جسماً صغيراً بمنظار معظم. ومن هنا لا يمكن أن يفلتوا أي دقيقة من الدقائق مهما صغرت، فإذا كان من الممكن التجاوز عن هذه الأذرع الجامدة في الحياة العادية، فإنها تبدو على المسرح شيئا لايطاق. إنها تضفي على جسم الإنسان صفة التخشب وتجعله يبدو كتمثال من التماثيل التي تتخذ لعرض الملابس، مما تكون نتيجته أن تصبح روح الممثل قمينة بأن تتخشب كذراعيه تماما. وإذا أضفت إلى هذا ظهراً متجمداً لا ينحني إلا من الوسط وبزوايا قائمة، لم تجد أمامك إلا صورة كاملة لعصا. وأي عواطف يمكن أن تعكسها لك هذه العصا؟ والواضح من كلام بول أنهم لم ينجحوا على الإطلاق في درس اليوم في القيام بهذا العمل الواحد البسيط وهو رفع ذراع باستخدام عضلات الكتف الضرورية، كما لم ينجحوا بالمثل في عمل نفس التمرينات في الكوع والرسغ ومختلف مفاصل اليد. ففي كل مرة كانت اليد كلها تشترك في العملية، وأسوأ ما في الموضوع كله أنهم كانوا يقومون بتحريك جميع أجزاء الذراع بالترتيب من أول الكتف حتى أطراف الأصابع والعكس، وكان هذا أمراً طبيعياً جداً فالذي يخفق في أداء جزء من التمرين أولى بأن يخفق في التمرين كله لأن الكل أصعب بكثير من الجزء.

والحق أن تورتسوف لم يشرح لنا هذه التمرينات بفكرة أننا نستطيع القيام بها في الحال، فقد كان يقوم بتخطيط العمل الذي سوف يشرف مساعده على أدائه معنا ضمن المنهج الذي يدرسه وهو (التدريب الرياضي والنظام) وقد أرانا أيضاً تمرينات للرقبة نؤديها من جميع الزوايا، وللظهر والوسط والأقدام وغير ذلك.

وبعد قليل جاء ليو، واستطاع أن يقوم بصورة طيبة بالتمرينات التي وصفها بول، و خاصة ثني ومد الظهر مفصلاً مفصلاً مبتدئاً بالمفصل العلوي في أسفل الرأس ومتدرجة إلى أسفل.. وحتى هذا لم يكن عملاً سهلاً، وكل ما وسعني هو ملاحظة أماكن ثلاثة، وبالأحرى فقرات ثلاث أستطيع فيها ثني ظهرى. في حين أن

لكل منا أربعة وعشرين فقرة.

و بعد أن خرج بول وليو دخل القط فأخذت أواصل ملاحظاتي عليه وهو يقوم بأوضاع مختلفة وغير عادية.. أوضاع لا يمكن وصفها: فعندما كان يرفع مخلبه أويجرده كنت أشعر أنه يستخدم مجموعة من العضلات تكيفت خصيصاً للقيام بهذه الحركة أما أنا فلم يتم تكويني بهذه الطريقة، إذ أنني لا أستطيع حتى تحريك سبابتي، بل كان كل من الإصبعين الثالثة والخامسة تتحركان معاً.

إن تطور المهارة العضلية ودرجة صقلها وتهذيبها كما هو ملاحظ في بعض الحيوانات أمر لا يمكن تحقيقه فينا نحن البشر، ولا يمكن لأي مهارة مكتسبة أن تحقق مثل هذا الكمال في رقابة العضلات، فعندما ينقض هذا القط على إصبعي فإنه يمرر مروراً خاطفة من السكون الكامل إلى الحركة السريعة سرعة الضوء التي يصعب متابعتها، إلا أن القط مع هذا كان مقتصداً اقتصاداً عجيباً في الجهد الذي بذله فيها، محاذراً حذراً باهراً وهو يقوم بها. إنه عندما يستعد لعمل أية حركة كالقفز مثلاً، تراه لا يضع أي قوة في توتر عضلي لا لزوم له، إنه يوفر جميع قواه ليقذف بها في اللحظة المعينة التي يفتقر فيها إلى هذه القوى وهذا هو السبب في أن حركاته شديدة الدقة، بالغة القوةوالتحديد.

ولكي أختبر نفسي شرعت في مراجعة حركاتي التي كانت أشبه بحركات النمر، والتي كنت أستخدمها في أدائي لدور عطيل، ولم أكد أخطو خطوة واحدة حتى شعرت بتقلص في جميع عضلاتي، وتذكرت رغماً عني ما كنت أحس به في تدريب تجربة هذه الرواية، ومن ثمة عرفت غلطتي الرئيسية التي اقترفتها في ذلك الوقت.. فإن الإنسان الفاقد الشعور الذي يعاني جسمه كله من آلام التشنج العضلي قمين بألا يستطيع الشعور بأية حرية على خشبة المسرح.. بل لا يمكنه أن ينعم بحياة صحيحة وإذا كان منالصعب أن تجرى عملية ضرب بسيطة وأنت ترفع جانباً واحداً من جوانب البيانو. فأولى بك أن تعجز وأنت في هذا الوضع عن التعبير عن العواطف الدقيقة في دور معقد.

لله ما كان أحسنه من درس هذا الذي أعطانا المدير إياه عندما كنا نرتكب كل تلكالأخطاء في حين كنا نؤمن بالإيمان المطلق بأننا لا نرتكب خطأً ما !

لقد كانت طريقة حكيمة ومقنعة تلك التي أثبت بها صحة آرائه.

الفصل السابع

الوحدات والأهداف

-١-

عندما دخلنا اليوم إلى قاعة النظارة بالمسرح، واجهتنا لافتة كبيرة خطت عليها كلمتان هما: الوحدات والأهداف.

وهنأنا المدير على وصولنا إلى مرحلة جديدة وهامة من مراحل عملنا، ثم شرح لنا مايقصد بكلمة « الوحدات » ودلنا على كيفية تقسيم المسرحية وتقسيم الدور إلى عناصرهما، وكان كل ما قاله واضحاً وشيقاً كعهدنا بكل مايقول: إلا أنني أريد – قبل أن أكتب عن ذلك – أن أذكر ماحدث بعد انتهاء الدرس، فقد أعانني ذلك على فهم ما كان المدير قد قاله فهماً أشمل.

حدث أنني دعيت للمرة الأولىإلى تناول العشاء في منزل الممثل الشهير شوستوف، وهو عم زميلي بول. وما كدنا نجلس إلى المائدة حتى سألنا عما نعمل في المدرسة، فأخبره بول أننا قد وصلنا إلى دراسة « الوحدات والأهداف ». ولست في حاجة إلى أن أقول؟ شوستوف وأولاده ملمون بمصطلحاتنا الفنية.

وقال شوستوف ضاحكاً، وذلك بينما كانت الخادمة تضع أمامه ديكاً رومياً كبيراً: تصوروا يا أولاد أن هذا ليس ديكاً رومياً بل مسرحية من خمسة فصول – مسرحية « المفتش العام مثلا – فهل يمكنكم أن تأتوا عليها مرة واحدة؟ كلا. إنكم لاتستطيعون التهام ديك بأكمله أو مسرحية من خمسة فصول في لقمة واحدة. ولذا وجب عليكم تقسيمها إلى أجزاء – هكذا.

وأخذ يقطع فخذي الديك وجناحيه وصدره؛ ويضعها في أحد الأطباق ثم

قال: لديكم الآن الأقسام الكبيرة الأولى، ولكن حتى هذه القطع الغليظة لاتستطيعون ابتلاعها، ومن ثم فإنه يجب عليكم تقسيمها إلى أجزاء أصغر هكذا..

ولم يزل يقطع الديك إلى أجزاء أصغر، ثم قال لأكبر أبنائه:

والآن ناولني طبقك – إليك قطعة كبيرة وهي بمثابة المشهد الأول. فقدم الفتى له طبقه وهو يلقي الأسطر الأولى من مسرحية المفتش العام في صوت عميق متردد نوعاً ما: «أيها السادة، لقد دعوتكم إلى الاجتماع هنا لأعلن عليكم نبأ محزناً للغاية.

وما كاد الفتى يفرغ من ذلك حتى قال شوستوف لابنه الثاني: وإليك أنت يا أوجين مشهد رئيس مكتب البريد. أما أنت يا إيجور وأنت يا نيودور فإليكما المشهد الذي بين بوبشينسكى وذو بشينسكى، أما أنتما أيتها الفتاتان فستقومان بالمشهد الذي يدور بين زوجة العمدة وابنته والآن هنا التهموا ما أمامكم !

وانهال الأولاد على طعامهم وهم يدفعون إلى أفواههم قطعاً ضخمة تكاد تزهق أنفاسهم. وعندئذ نبههم شوستوف إلى ضرورة تقطيع أنصبتهم وتقسيمها إلى أجزاء أصغر فأصغر إذا دعت الضرورة، ثم التفت إلى زوجته فجأة وصاح بها:

أي لحم جاف هذا !

فقال واحد من الأولاد: اجعل له طعماً بإضافة «اخترع من صنع الخيال.. »

وقال له ولد آخر وهو يناول أباه المرق: أو بإضافة المرق المصنوع من « الافتراضات ذات التأثير السحري، واسمح للمؤلف أن يبرز الظروف التي تقتضى المسرحية قيامها ».

وأضافت إحدى الفتاتين وهي تقدم لأبيها الصلصة الحريفة: إليك هدية من مساعد المخرج (الريجسير).

وقال أحد الأولاد وهو يرش الفلفل على اللحم: ومزيدا من التوابل هدية من الممثل نفسه.

وقالت الفتاة الصغرى: هل لك في قليل من الخردل يقدمه فنان يساري النزعة؟ وحينما انتهى الأولاد من تقديم اقتراحاتهم أخذ شوستوف يقطع نصيبه من اللحم ويخلطه بالصلصة التي قدمها إليه الأولاد ثم قال:

هذا جميل – حتى هذا الشيء الذي يشابه نعال الأحذية يكاد طعمه يقارب طعم اللحم، وذلك هو مايجب عليكم صنعه فيما يتصل بأجزاء دوركم، يجب عليكم أن تغمسوها وتعاودوا غمسها في صلصلة الظروف التي تفترض المسرحية قيامها، وكلما كان الدور جافاً احتجتم إلى المزيد من الصلصة. وغادرت منزل آل شوستوف ورأسي تعج بالأفكار عن الوحدات إذ ما كاد انتباهي يتجه هذا الاتجاه، حتى بدأت أبحث عن طرق لتطبيق هذه الفكرة الجديدة.

فقلت لنفسي وأنا أودعهم: هذه وحدة. ولكن الحيرة انتابتني وأنا أهبط السلم، إذ هل أعتبر كل درجة من درجات السلم وحدة قائمة بذاتها؟ إن أسرة شوستوف تسكن في الطابق الثالث. وهذا معناه أن بين مسكن الأسرة والباب الخارجي ستين درجة، و بالأحرى ستين وحدة. وينبغى – على هذا الأساس – اعتبار كل خطوة أخطوها على الرصيف وحدة قائمة بذاتها وأخيرا قررت أن أعتبر عملية الهبوط كلها وحدة واحدة، وعملية السير إلى بيت وحدة أخرى.

ولكن ماذا عن فتح الباب المفضي إلى الشارع؟ هل ينبغي أن أعتبر ذلك وحدة واحدة أو عدداً من الوحدات؟ واستقر رأيي على اعتباره عدة وحدات. فيكون العدد إذن هو الآتي: توديع أسرة شوستوف وحدة واحدة، الهبوط على الدرج: وحدتان، الإمساك بمقبض الباب الخارج: ثلاث وحدات، تحريك المقبض: أربع، فتح الباب: خمس، عبور العتبة: ست إغلاق الباب: سبع، تحريك المقبض:ثمان، الذهابإلى البيت: تسع.

وفي الطريق اصطدمت بشخص ما.. ولكن لا، فذلك حدث عرضي لا يمكناعتباره وحدة. ثم توقفت أمام واجهة محل لبيع الكتب. فماذا أعتبر ذلك؟ هل

أعد قراءة كل عنوان وحدة ! أو هل أجمع عملية التطلع كلها في وحدة واحدة؟. واستقر عزمي على اعتبارها وحدة واحدة، وبذلك أصبح المجموع عشر وحدات.

وما إن وصلت إلى بيتي، وخلعت ملابسي ومددت يدي لأتناول الصابون وأغسل يدى، حتى وجدتني قد وصلت إلى رقم مائتين وسبع، وغسلت يدي فأصبح المجموع مائتين وثمانٍ، ثم أعدت الصابون إلى مكانه: مائتان وتسع، وغسلت الحوض بالماء: مائتان وعشر. وأخيراً أويت إلى فراشي و تدثرت بالأغطية، فبلغ المجموع مائتين وست عشرة وحدة.

ثم ماذا؟ كانت رأسي مزدحمة بالأفكار، فهل أعتبر كل فكرة وحدة؟ لو أن المرء قام بتمثيل مسرحية ذات خمسة فصول، كمسرحية عطيل، لوصل عدد الوحدات على هذا الأساس – إلى عدة آلاف، ولاختلط عليه الأمر ولذا فلابد أن ثمة طريقة للحد من عدد الوحدات، ولكن ماهي الطريقة؟

–٢–

وقد تحدثت اليوم إلى المدير في هذا الأمر، فكانت هذه هي إجابته:

« سئل أحد ربابنة السفن كيف يتأتى له أن يتذكر – خلال رحلة طويلة – جميع التفاصيل الدقيقة لساحل من السواحل بمنحنياته وأجزائه القليلة الغور وشعبه الصخرية، فأجاب قائلاً، لست ألقي إليها بالاً، وإنما أنا ألتزم خط سير معين لا أحيد عنه.

وهذا هو المسلك الذي يجب أن يسلكه الممثل، إذ يجب أن يتقدم في طريقه غير حافل بالتفاصيل العديدة؛ إنما يكون احتفاله بتلك الوحدات الهامة التي تعين خط سيره وكأنها الإشارات، وتجعله لايحيد عن الاتجاه الإبداعي الصحيح. ولو تعين عليك أن تخرج عملية رحيلك عن منزل أسرة شوستوف على المسرح. لوجب عليك أن تسأل نفسك السؤال التالي أولاً ما الذي أفعل؟ فيكون جوابك، «أنا ذاهب إلى بيتي » هو المفتاح الذي يدلك على هدفك الرئيسي.

على أنك وأنت في طريقك قد توقفت عدداً من المرات: فقد توقفت بلا حراك عند نقطة معينة، وفعلت شيئا آخر، ولذلك فإن النظر إلى واجهة المحل، يعتبر وحدة قائمة بذاتها، وعندما واصلت المسير إلى بيتك عدت إلى الوحدة الأولى.

وأخيراً وصلت إلى حجرتك وخلعت ملابسك، فكان ذلك العمل وحدة ثالثة، وعندما استلقيت في فراشك وبدأت تفكر، كان ذلك وحدة رابعة.

وبذلك نكون قد أنقصنا مجموع وحداتك بما يزيد عن مائتي وحدة إلى أربع وحدات. وهذه الوحدات تحدد لك خط سيرك.

وهذه الوحدات الأربعة هي التي يتألف منها هذا الهدف الواحد الكبير أعني: العودة إلى البيت.

ولنفرض أنك تقوم بتمثيل الوحدة الأولى على المسرح، وهي العودة إلى البيت. إنك تسير وتسير ولا تفعل شيئا آخر. أو لنفرض أنك تقوم بتمثيل الوحدة الثانية وهي الوقوف أمام واجهة المحل، فأنت تقف وتستمر في الوقوف ولاشيء غير ذلك. أما الوحدة الثالثة فأنت تغتسل ومن حيث الوحدة الرابعة وأنت ترقد في فراشك وتستمر في الرقاد، ولو أنك فعلت ذلك لجاء تمثيلك مملاً رتيباً، ولأصر المخرج على قيامك بتمثيل كل جزء بطريقة تعني فيها بالتفاصيل عناية أكبر، ولاضطررت إزاء ذلك إلى تقسيم كل وحدة إلى أجزاء أصغر وإلى إعادة أداء تلك الأجزاء بوضوح ودقة.

فإذا كانت هذه الأجزاء الصغيرة لاتزال رتيبة لاتنويع فيها وجب عليك أن تقسمها إلى أجزاء أصغر حتى يعكس مسيرك في الشارع التفاصيل المميزة لهذا الفعل. ومن ذلك مقابلة الأصدقاء وتبادل تحية مع أشخاص مختلفين وملاحظة ما يدور حولك والاصطدام بالمارة..إلخ.

وبعد ذلك انتقل المدير إلى مناقشة الأشياء التي كان عم بول قد تحدث

عنها فقال، بينما كنت أنا وبول نتبادل الابتسامات لتذكرنا واقعة الديك:

إنك تقسم القطع الكبيرة إلى قطع متوسطة الحجم، ثم إلى قطع صغيرة وأخيراً إلى قطع دقيقة – ولكنك لا تفعل ذلك إلا لتعود فتعكس العملية في النهاية فتجمع الأجزاء لتكون منها الكل مرة أخرى.

ثم وجه المدير التحذير التالي: تذكر دائما أن التقسيم إجراء مؤقت. إذ يجب ألا يبقى الدور والمسرحية منقسمين إلى أجزاء متناثرة وأنت تعلم أن التمثال المحطم – مثله في ذلك مثل اللوحة الممزقة – ليس عملاً فنياً مهما بلغت أجزاؤه من الجمال. إننا لا نستخدم الوحدات الصغيرة إلا في مرحلة إعداد الدور وهذه الوحدات الصغيرة تندمج مكونة وحدات كبيرة في أثناء القيام بتمثيل الدور بالفعل وكلما كانت الوحدات أكبر حجما وأقل عدداً، نقص عدد المشاكل التي يتعين عليك أن تعالجها وسهل عليك القيام بالدور كله.

ويستطيع الممثلون السيطرة على هذه الأجزاء الكبيرة بسهولة إذا كانت هذه الأجزاء قد وضعت موضع الدراسة الدقيقة، وعندما تمتد هذه الأجزاء خلال الرواية في تسلسل متسق فإنها تكون بمثابة الإشارات التي تحدد خط السير، وخط السير هذا هو الذي يفضي إلى طريق الإبداع والخلق الحقيقي: ويجعل من الممكن تجنب الصخور ومواضع الزلل.

ولكن كثيراً من الممثلين – لسوء الحظ – يغضون النظر عن خط السير هذا، إنهم يعجزون عن تقسيم المسرحية وتحليلها، ولذلك فإنهم يضطرون إلى معالجة عدد كبير من التفاصيل السطحية التي لاصلة بينها، بل إن عدد هذه التفاصيل يبلغ من الكثرة حداًيجعلهم يرتبكون ويفقدون كل إحساس بالرواية بوصفها كلا أكبر من هذه التفاصيل.

فلا تتخذوا هؤلاء الممثلين مثالاً تحتذونه: لاتقسموا المسرحية أكثر مما ينبغيولا تسترشدوا بالتفاصيل بل اصنعوا لأنفسكم مجرى تحدد معالمه أجزاء كبيرة،

سبق لكم أن درستموها بعناية وحللتموها في جميع تفاصيلها.

أما طريقة التقسيم فهي سهلة نسبياً: فما عليكم إلا أن تسألوا أنفسكم: ماهو لب المسرحية. وما هو الشيء الذي لا يمكن أن توجد المسرحية مالم يوجد؟ وبعد ذلك يجب أن تدرسوا النقاط الرئيسية دون التورط في التفاصيل ولنفرض أننا ندرس مسرحية المفتش العام لجوجول. فما هو العنصر الأساسي في هذه المسرحية؟

ويقول فانيا: المفتش العام.

وإذا بول يقول مصححاً: و بالأحرى حادثة خلستاكوف.

فقال المدير: موافق. ولكن هذا ليس كافيا، إذ يجب أن يتوفر الأساس الملائم لهذه الواقعة المضحكة المفجعة التي صورها جوجول، وهذا الأساس يتكون من أوغاد كالعمدة والمشرفين على مختلف المنشآت العامة والسيدتين النمامتين.. إلخ.. ولذلك فنحن مضطرون إلى القول بأن المسرحية لا يمكن أن توجد من غير خلستاكوف وسكان البلدةالسذج.

وعندئذ توقف المدير لحظة عن الكلام ثم وجه إلينا السؤال التالي: ثم ما هي الأشياء الأخرى اللازمة للمسرحية؟

فقال أحد الزملاء: الرومانسية الخرقاء والمغازلات الريفية مثال ذلك سلوك زوجة العمدة التي عجلت بخطبة ابنتها وأزعجت أهل البلدة جميعاً.

وقال زميل آخر: فضول رئيس مكتب البريد ورجاحة عقل أوسيب بينما قال ثالث: الرشوة.

وتبعه رابع بقوله: الرسالة.

وقال خامس: وصول المفتش الحقيقي.

فقال المدير: لقد قسمتم المسرحية إلى وقائعها الرئيسية ذات الأهمية الحيوية – قسمتموها إلى وحداتها الكبرى. فاستخلصوا الآن من كل وحدة من هذه

الوحدات مضمونها الجوهري لتحصلوا على البناء الداخلي للمسرحية بأكملها. إن كل وحدة كبيرة تنقسم بدورها إلى أجزاء متوسطة وأجزاء صغيرة تشترك جميعا في تكوين الوحدة الكبيرة، ولتشكيل هذه الأجزاء يكون ضرورياً في كثير من الأحيان الربط بين عدد كبير من الوحدات الصغيرة.

وختم تورتسوف حديثه قائلاً:

إن لديكم الآن فكرة عامة عن الطريقة التي تقسم بها المسرحية إلى وحداتها التي تتكون منها؛ وعن الوسيلة التي تعينون بها الطريق الذي يهديكم في أثناء قيامكم بتمثيلها..

-٣-

قال المدير اليوم مستأنفاً شرحه: إن الغرض من تقسيم المسرحية إلى وحدات هو دراسة بناء المسرحية، إلا أن ثمة غرضاً داخلياً آخر لهذا التقسيم هو أهم بكثير من دراسة بناء المسرحية وذلك هو الكشف عن الهدف الإبداعي الذي يكمن في صميم كل وحدة من الوحدات.

إن كل هدف هو جزء أساسي من أجزاء الوحدة أو أقل، على العكس من هذا إنه يخلق الوحدة المحيطة به.

وبقدر ما يستحيل إقحام أهداف غريبة عن المسرحية، فإنه يستحيل إقحام وحدات لا رابط بينها وبين المسرحية لأن الأهداف يجب أن تكون تياراً منطقياً مترابط الأجزاء وإذ قد تقررت هذه الرابطة المباشرة فإن كل ما قلناه عن الوحدات يصدق بالمثل على الأهداف.

وعندئذ سألته: هل معنى ذلك أن الأهداف تنقسم هي الأخرى إلى أهداف كبيرة وأهداف صغيرة؟

فقال: نعم بكل تأكيد.

فقلت: وماذا عن خط السير؟

فقال المدير شارحاً وجهة نظره: سوف يكون الهدف هو الضوء الذي يهديكم إلى الطريق الصحيح.

إن الخطأ الذي يرتكبه معظم الممثلين هو أنهم يفكرون في النتيجة بدلاً من التفكير في الفعل الذي يجب أن يعدلها ويمهد السبيل إليها، فإذا تجنبت الفعل واتجهت إلى النتيجة مباشرة. حصلت على ثمرة مفتعلة لا يمكن أن تؤدي بك إلا إلى التمثيل الزائف المصطنع.

فحاول إذن أن تتجنب إجهاد نفسك في سبيل الوصول إلى النتيجة دفعة واحدة ومثل تمثيلاً كاملاً تؤديه في صدق ونزاهة قصد، ويمكنك أن تنمي هذا الطراز من التمثيل عن بطريق اختيارك أهدافاً تتسم بالحيوية.

ثم التفت إلينا وقال: والآن فاختاروا لأنفسكم هدفاً من هذا القبيل وحاولوا تحقيقه. وبينما كنت أنا وماريا نفكر في الأمر إذا نحن ببول يتقدم إلينا بالاقتراح التالي:

إذا فرضنا أن كلاً منا يحب ماريا وأن كلا منا تقدم إليها طالبة يدها فماذا كان ممكناً أن نفعل؟

وقد بدأنا بوضع خطة عامة، ثم قسمناها إلى وحدات وأهداف مختلفة كان كل منها يؤدي إلى الفعل، وعندما كان الوهن يصيب نشاطنا كنا نعالج الأمر بإضافة افتراضاتجديدة. خالقين بذلك مشاكل جديدة يتعين علينا إيجاد حل لها وتحت تأثير هذا الجهد المتصل استغرقنا في عملنا إلى حد أننا لم نلحظ ارتفاع الستار وظهور المنصة العارية.

وطلب إلينا المدير أن نواصل عملنا فوق المنصة ففعلنا، وعندما انتهينا قال لنا:

هل تذكرون ما حدث عندما طلبت إليكم في درس من دروسنا الأولى أن

تعتلوا المنصة وتمثلوا؟ في ذلك اليوم استولت عليكم الحيرة فأخذتم تعالجون شتى الصور والانفعالات الخارجية غير الصادقة؟ أما اليوم فقد كنتم تشعرون أنكم أحرار وكنتم تتحركون في يسر بالرغم من المنصة الخالية، فما الذي أعانكم على ذلك ياترى؟

فقلت أنا وبول في وقت واحد: الأهداف الداخلية الخلاقة.

فوافق على هذه الإجابة قائلاً: نعم لأنها تهدى الممثل إلى طريقه القويم وتنأى به عن التمثيل المفتعل.إن الهدف هو الذي يمنح الممثل الإيمان بحقه في الصعود إلى خشبة المسرح والبقاء عليها.

غير أن تجربة اليوم لم تكن مرضية تماما لسوء الحظ. إذ قد اختار بعضكم أهدافاً لذاتها. لا لما تنطوي عليه من مقدرة على ابتعاث الفعل، الأمر الذي يؤدي إلى استخدام الخدع والتباهي بالمهارة بينما اختار آخرون أهدافاً ذات طابع خارجي صرف ولا قيمة لها إلا من حيث إنها فرص تتيح لهم استعراض مهارتهم. أما جريشا فلم يكن له من غرض سوى إظهار ما يتمتع به من صنعة فنية. وهذا مجرد مظهر خلاب لا يمكن أن يؤدي إلى خلق حافز حقيقي للفعل، وأما هدف ليو فقد كان هدفاً جيداً بما فيه الكفاية، ولكنه كان هدفاً فكرياً وأدبياً أكثر مما ينبغي.

إننا نجد مالا نهاية له من الأهداف على خشبة المسرح، ولكن ليست كلها أهدافا ضرورية أو جيدة، بل أن الكثير منها ضار في الواقع، ويجب على الممثل أن يتعلم كيف يميز بين الغث والثمين منها، كيف يتجنب الأهداف غير المجدية، وكيف يختار الأهداف الصحيحة حقاً.

وهنا سألته: وكيف يمكننا أن نعرفها؟

فقال: أستطيع أن أعرف الأهداف الصحيحة بالطريقة الآتية:

أولاً: يجب أن تكون الأهداف محصورة في الجزء الذي تمثل فيه من المنصة وبالأحرى يجب أن تكون الأهداف مرتبطة بالممثلين الآخرين لا بالمتفرجين

ثانياً:ينبغي أن تكون الأهداف نابعة من شخص الممثل، ومماثلة في الوقت نفسه لأهداف الشخصية التي يصورها.

ثالثاً: يجب أن تكون أهدافاً خلاقة وفنية. إذ ينبغي أن تنحصر مهمتها في الوفاء بالغرض الأساسي في فننا وهو خلق حياة لروح إنسانية والتعبير عنها في صورة فنية.

رابعاً: ينبغي أن تكون أهدافا حقيقية وحية وإنسانية. ولا ينبغي أن تكون ميتة أو تقليدية أو من النوع الذي اصطلح على وصفه بالنوع " المسرحي ".

خامساً: ينبغي أن تكون أهدافاً صادقة بحيث تستطيع أنت ويستطيع الممثلون المشتركون معك ويستطيع المتفرجون الإيمان بصدقها..

سادساً: ينبغي أن تتسم بالقدرة على اجتذابك وتحريك مشاعرك.

سابعاً: يجب أن تكون واضحة ومستوحاة من طبيعة الدور الذي تؤديه كما يجب ألا يشوبها أي غموض، وأن تكون ملتحمة بنسيج دورك.

ثامناً: ينبغي أن يكون لها قيمة ومضمون يتناسبان والحقيقة الداخلية لدورك، ولهذا يجب ألا تكون ضحلة لاتمس من الدور سوى سطحه الخارجي

تاسعاً: ينبغي أن تكون فعالة بحيث تدفع بالدور إلى الأمام ولاتدعه يتوقف عن الحركة ويركد.

ولأحذركم من طراز خطير من الأهداف هو هذا الطراز الحركي الصرف الشائع في المسرح الذي من شأنه أن يؤدي إلى التمثيل الآلي.

نحن نعترف بثلاثة أنواع من الأهداف: الأهداف الخارجية أو الجسمانية والأهداف الداخلية أو النفسية. والأهداف ذات الطابع النفساني البسيط.

وعندئذ أعرب فانيا عن فزعه إزاء هذه الكلمات الضخمة فأخذ المدير يشرح مايرمي إليه مستعيناً بأمثال يضربها فقال:

إذا دخلت هذه الحجرة وألقيت على التحية فأحنيت رأسك وسلمت علي فإن هذا يكون هدفاً «آلياً » عادياً إذ لا أثر فيه للناحية النفسية.

وهنا قاطعه فانيا قائلا: وهل هذا خطأ؟

فسارع المدير يوضح له ما أبهم عليه قائلا:

إنك تستطيع بالطبع أن تحيي إنساناً بطريقة آلية صرفة ودون أن يخالجك أي شعور. ولكنك لا تستطيع أن تحب أو تتألم أو تكره أو تنفذ أي هدف إنساني حي دون أن يخالجك أي شعور.

والأمر يختلف عندما تمد إلى يدك وتحاول التعبير عن مشاعر الحب والاحترام والعرفان بالجميل بالطريقة التي تقبض بها يدك على يدي، وبالنظرة التي تتبدى في عينيك، وتلك هي الطريقة التي تنفذ بها " هدفاً عادياً" ومع ذلك فإننا نجد في هذا الهدف عنصراً نفسياً ومن ثم فإننا نسمي هذا الهدف – بلغتنا المسرحية الخاصة – هدفاً من النوع النفسي البسيط.

أما الآن فإليك طريقة ثالثة للتحية: لنفرض أننا تشاجرنا بالأمس وأنني أهنتك أمام الناس. وأنني أريد – عند التقائنا اليوم – أن أتجه إليك وأمد لك يدي قاصد من وراء هذه الحركة إفهامك أنني أريد الاعتذار إليك والاعتراف بأنني كنت مخطئ، وأنني أرجوك أن تنسى ما حدث. ولاتنس أن مدّيدي لعدو الأمس مشكلة ليست بالهينة. فلابد لي – قبل أن أستطيع الإقدام على ذلك – أن أفكر في الأمر ملياً ولابد لى أن تخامرني مشاعر كثيرة وأن أتغلب عليها أولاً.. وهذا هو ما نسميه هدفاً نفسياً.

هذا وثمة نقطة هامة أخرى عن الهدف هي: أنه فضلاً عما يجب من أن يكون هدفاً يمكن تصديقه والإيمان به يجب أن يكون هدفاً يجتذب الممثل ويجعله يرغب في تنفيذه إذ تكون هذه الجاذبية بمثابة العامل الذي يستفز إرادته الإبداعية الخلاقة.

ونحن نسمي الأهداف التي تتسم بهذه الصفات الضرورية أهدافاً إبداعية خلاقة، ولما كان العثور عليها واختيارها من الأمور العسيرة، فإن التدريبات تُجرى أساساً بقصد العثور على الأهداف الصحيحة والسيطرة عليها والتمرس بها.

وهنا التفت المدير إلى نيقولا وسأله ما هو هدفك في ذلك المشهد الذي تؤثره على غيره من مشاهد مسرحية « براند »؟

ويجيب نيقولا: إنقاذ الإنسانية.

فهتف في المدير بلهفة يشوبها شيء من السخرية: هذا لعمري هدف كبير.. ويستحيل السيطرة عليه دفعة واحدة. ألا تظن أن من الأفضل اختيار هدف جسماني بسيط؟

فسأله نيقولا بابتسامة تنم عن الحياء: ولكن هل يستطيع الهدف الجسماني أن يستثير الاهتمام؟.

فسأله المدير بدوره: اهتمام من؟

فقال نيقولا: اهتمام الجمهور.

وعندئذ وجه المدير إليه النصيحة التالية: إنس الجمهور، وفكر في نفسك. فإذا كنت أنت مهتماً بالهدف الذي اخترت فسيتبعك الجمهور.

فقال نيقولا بلهجة الاستعطاف: ولكني لا أهتم بالهدف المادي أنا أيضا. وأنى لأفضل هدفاً نفسياً.

فقال المدير: سيكون لديك متسع من الوقت للوصول إلى ذلك، أما الآن. فلم يحن الأوان بعد للانشغال بالمسائل النفسية، فاقصر اهتمامك في الوقت الحاضر بما هو بسيط وبما هو جسماني وفي كل هدف جسماني يوجد عنصر نفسي والعكس صحيح فأنت لا تستطيع فصل أحدهما عن الآخر ولأضرب لك مثلاً رجلاً يوشك أن يقدم على الانتحار... إنحالة هذا الرجل النفسية تكون معقدة للغاية إذ يصعب عليه أن يقدم الذهاب إلى المنضدة، وإخراج المفتاح من جيبه،

وفتح الدرج وإخراج المسدس وحشوه بالرصاص ثم إطلاق رصاصة منه على رأسه.. كل تلك الأفعال أفعال مادية ومع ذلك فكم فيها من عناصر نفسية.. بل ربما كان من الأصدق أن يقال: إنها جميعاً أفعال نفسية معقدة، ومع ذلك فكم فيها من عناصر مادية؟

ولأضرب لك الآن مثلاً بفعل من أبسط الأفعال الجسمانية: كذهابك إلى شخص آخر وصفعك إياه: إذا كنت تريد أن تفعل ذلك بإخلاص. فإن عليك أن تبعث في نفسك الكثير من المشاعر المعقدة قبل أن تقدم على فعلتك... يجب أن تستفيد من أن الحد الفاصل بين ما هو مادي وما هو نفسي حد غامض فلا تحاول أن تفصل بين الطبيعة الماديةوالطبيعة النفسية بخط دقيق بالغ الدقة بل استلهم غرائزك متوخياً دائماً الميل قليلاً إلى ما هومادي.

دعونا نقتصر في الوقت الحاضر على الأهداف المادية، فهي أسهل وأقرب إلى متناول اليد وأكثر طواعية من حيث التنفيذ وأنتم – إذ تفعلون ذلك تقللون من خطر الوقوع فيالتمثيل المصطنع.

– ٤ –

كانت المسألة المهمة التي طرحت اليوم على بساط البحث هي طريقة استخلاص هدف من وحدة من وحدات العمل، أما هذه الطريقة بسيطة، إنها تتلخص في العثور على أليق اسم للوحدة الاسم الذي يميز جوهرها الداخلي.

وقال جريشا ساخراً: ولم كل هذه الأسماء؟

فأجابه المدير بقوله: ألديك أية فكرة عما يمثله الاسم الذي يعبر تعبيراً صادقاً عن الوحدة إن هذا الاسم يعبر عن سمتها الجوهرية، ولكي تحصل عليه يجب أن تخضع الوحدة لعملية بلورة، ثم تعثر على اسم هذه البلورة.

إن الاسم الصحيح الذي يبلور المعنى الجوهري للوحدة هو الذي يكشف عن هدفها الأساسي.

ولكي أصور لكم هذا بطريقة عملية سأتناول بالبحث الوحدتين الأوليين في مشهد ملابس الطفل من مسرحية « براند ».

لقد فقدت «أجنس » — زوجة القس براند – ابنها الوحيد، وهاهي ذي في غمره حزنها تقلب ثياب الطفل ولعبه ومخلفاته الثمينة الأخرى والدموع تنهمر من عينيها انهماراً. إن قلبها ينفطر تحت وطأة الذكريات لقد لقي الطفل حتفه لأنهم كانوا يعيشون في مسكن رطب غير صحي، وعندما مرض الطفل توسلت الأم إلى زوجها أن يغادر الأبرشية ولكن براند رفض لتعصبه أن يضحي بواجبه باعتباره قساً في سبيل إنقاذ أسرته، وقد أدى هذا القرار إلى وفاة الطفل.

أما الوحدة الثانية فإليك خلاصتها: يدخل براند. إنه يتعذب بسبب أجنس، إلا أن فكرته عن الواجب تضطره إلى التصرف بقسوة وإقناع زوجته بإعطاء آثار ابنها المقدسة إلى امرأة فقيرة من الغجر، بحجة أن هذه الآثار تمنعها من تكريس حياتها كلها للرب. ومن تنفيذ المبدأ الأساسي الذي تسير عليه حياتها ألا وهو: خدمة الإنسان لجاره.

وأريد منكم الآن أن تلخصوا هذين الجزأين وأن تحددوا لكل منها الاسم الذي يعبر عن سمته الجوهرية.

فقلت بلهجة من قطع برأي حاسم في الموضوع: إننا نرى أُمَا تحب ابنها وهي تكلم آثاره كما لو كانت تكلمه هو، فتكون وفاة إنسان محبوب هي الدافع الأساسي لهذه الوحدة.

فقال المدير: حاول أن تبتعد عن حزن الأم، وأن تستعرض بطريقة منطقية الأجزاء الكبيرة والأجزاء الصغيرة في هذا المشهد. إن تلك هي طريقة النفاذ إلى معناه الداخلي وعندما تستوعب مشاعرك المشهد ويستوعبه عقلك، ابحث عن الكلمة التي تتضمن المعنى العميق الذي تنطوي عليه الوحدة كلها فتكون هذه الكلمة هي الكلمة المعبرة عن هدفك.

وهنا قال جريشا: لست أرى أية صعوبة في ذلك، فلا شك أن اسم أول هدف هو: « حب أم » وأن اسم ثاني هدف شو: « واجب القس المتعصب... ».

فقال المدير مصححاً: أولاً أنت تحاول تسمية الوحدة لاتسمية الهدف وهذان شيئان مختلفان تمام الاختلاف. وثانيا: ينبغي ألا تحاول التعبير عن معنى هدفك باستخدام صيغة الاسم. إن صيغة الاسم يمكن استخدامها للتعيين عن الوحدة، أما الهدف فيجب أن تعبر عنه دائما «بصيغة الفعل ».

ولما أعربنا عن دهشتنا قال المدير:

سأعينكم على الاهتداء إلى الإجابة. ولكني أريد منكم، بادئ ذي بدء، أن تقوموابتنفيذ الأهداف التي عبر عنها الآن، بصيغة الاسم: أولاً: حب الأم. وثانياً: واجب القس المتعصب

واضطلع كل من فانيا وسونيا بهذه المهمة. أما فانيا فقد جعل الغضب يبدو على وجههوجعل عينيه تجحظان. وشد ظهره بطريقة تنم عن الجمود.ثم أخذ يمشي في الحجرة بقوة عظيمة، ويضرب الأرض بنعليه، وأخذيتكلم بصوت خشن ويبالغ في التعبير عن الغضب، آملا بذلك أن يصور القوة والعزم باعتبارهما مظهرين من مظاهر الواجب.

أما سونيا فقد بذلت جهداً عظيماً للظهور بالمظهر المخالف لمظهر فانيا بغية التعبير عن الرقة والحب بصفة عامة.

وبعد أن انتهيا من التمثيل قال لهما المدير: ألا تريان أن الاسمين اللذين استخدما للتعبير عن هدفيكما كان من شأنهما أن يجعلا كما تمثلان صورة رجل قوى وصورة عاطفة وهي " حب أم".

لقد صورتما لنا ماهية القوة والحب ولكنكما لم تكونا أنتم القوة والحب. ذلك أن الاسم يبعث فينا تصوراً ذهنياً لحالة نفسية، صورة أو ظاهرة لكنه لا يمكن أن يدل إلا على ما تمثله صورة حسية دون أن يشير إلى الحركة أو الفعل في حين

أن كل هدف يجب أن يحمل في طياته بذور الحركة والفعل.

وعندئذ شرع جريشا يرد على ذلك قائلاً: إنه يمكن تصوير الأسماء وتوضيحها ووصفها. وأن ذلك نوع من الفعل والحركة.

فوافق المدير على ذلك بقوله: نعم. إن ذلك فعل لكنه ليس فعلاً حقيقاً متكامل الشروط. إن ما تتحدث عنه هو تمثيل من النوع الزائف الاستعراضي وهو بهذا الاعتبار ليس فناً في نظرنا..

وهنا توقف المدير لحظة استطرد بعدها شارحاً فكرته:

فلنر ماذا يحدث لو أننا استخدمنا فعلاً بدلا من الاسم وما عليك إلا أن تضيف قولك أريد أو أريد أن أفعل.. كذا وكذا.

وخذ كلمة « القوة » كمثال. وضع «أريد » قبلها فتكون عبارة «أريد القوة، إلا أن هذه العبارة عبارة عامة غالبة في عموميتها فإذا أدخلت عليها شيئاً يكون أكثر إيجابية بصورة محددة كأن تسأل سؤالا يتطلب جواباً دفعك ذلك إلى القيام بعمل إيجابي مجد لتحقيق ذلك الغرض. ومن ثم فيمكن أن تقول: أريد أن أفعل كذا وكذا لأحصل علىالقوة، كما يمكنك أن تقول: ما الذي يجب أن أفعل لأحصل على القوة؟ فإذا أجبت عن هذا السؤال علمت نوع الفعل الذي يجب أن تقوم به.

وهنا اقترح فانيا أن تكون العبارة هكذا: أريد أن أكون قوياً.

وقد انتقد المدير هذا الاختيار قائلاً: إن فعل الكينونة فعل يحمل معنى السكون وتنقصه الحركة فهو لا يتضمن البذرة الإيجابية التي يلزم توفرها في الهدف.

وتدخلت سونيا مقترحة أن تكون العبارة: «أريد أن أحصل على القوة ».

فقال المدير: هذا أقرب إلى الفعل. ولكنه أعم مما ينبغي لسوء الحظ، ولا يمكن تنفيذه في الحال، إذ لا فائدة من جلوسك على هذا الكرسي وأنت تتوقين إلى القوة بوجه عام؛ يجب أن يكون لك هدف ملموس وحقيقي وقريب ويمكن

تحقيقه بسهولة أكثر من هذا الهدف. فليست كل كلمات الأفعال صالحة للتنفيذ كما ترين ولا يمكن لأية كلمة أن توفر لك الحافز إلى الفعل الكامل.

وعندئذ قال أحد الزملاء: أريد أن أحصل على القوة لأحقق السعادة للناس جميعاً.

فقال المدير: هذه عبارة جميلة إلا أنه من العسير الإيمان بإمكان تحقيقها. فقال جريشا: أريد أن أحصل على القوة لأستمتع بالحياة ولأكون مرحاً ومبرزاً بين الناس ولأحقق رغباتي وأرضي طموحي.

فقال المدير: هذا أكثر واقعية وأسهل من حيث التنفيذ، ولكن يجب عليك أن تتخذ سلسلة من الخطوات التمهيدية قبل القيام به، إذ أنك لاتستطيع الوصول إلى هذا الهدف الأسمى في الحال، بل يجب أن تقترب منه بالتدريج. أمعن النظر في تلك الخطوات واذكرها لي.

وأخذ جريشا يعدد تلك الخطوات قائلاً: أريد أن أبدو ناجحا وحكيما في عملي، وأن أخلق الثقة بي في النفوس وأريد أن أكسب محبة الناس وأن أعتبر قويا وأريد أن أبرز وأن يعلو قدري، وأن أجعل نفسي مرموقاً.

وبعد ذلك عاد المدير إلى المشهد المأخوذ من مسرحية « براند» وجعل كلا منا يقوم بتمرين مماثل، واقترح علينا الاقتراح التالي:

لنفرض أن كل الرجال وضعوا أنفسهم في مكان "براند"، إنهم أقدر على فهم نفسية الرجل الذي يكرس حياته لتحقيق فكرة، ولتقم النساء بدور "أجنس" إذ أن رقة الحب تشعر به الأنثى، والأم أقرب إليهن.

والآن سأعد إلى ثلاثة، وعندئذ فلتبدأ المباراة بين الرجال والنساء !

أريد أن أسيطر على "أجنس" لكي أقنعها بالتضحية وحتى أنقذها وأهديها إلى سواء السبيل.

وما كدت أتفوه بتلك الكلمات السابقة حتى سارعت النساء بالإجابات الآتية:

أريد أن أتذكر طفلي الميت...

أريد أن أكون قريبة منه، وأن أتحدث إليه.

أريد أن أعتني به وألاطفه وأرعاه.

أريد أن أرجعه إلي... أريد أن أتبعه... أريد أن أحس بوجوده بالقرب مني أريد أن أراه ومعه لعبة.. أريد أن أناديه ليعود من القبر.. أريد أن أستعيد الماضي.. أريد أن أنسى الحاضر وأن أغرق أحزاني.

وسمعت ماريا تصرخ بصوت ارتفع على أصوات الأخريات جميعاً أريد أن أكون قريبة منه بحيث لا يمكن أن نفترق أبداً !

وعندئذ هب الرجال يردون بالأقوال المختلفة التالية: في هذه الحالة سوف ينشب النزاع بيننا. أريد أن أجعل أجنس تحبني.. أريد أن أجتذبها إلي... أريد أن تشعر أنني أفهم ما تعانيه من آلام. أريد أن أصور لها البهجة العظيمة التي يحس بها الإنسان لقيامه بواجبه.. أريد أن تفهم المعنى الأسمى لحياة الإنسان !

وهنا تصايحت النساء يُجبنهم: وإذن فأنا أريد أن أحرك قلب زوجي من خلال أحزاني.. أريد أن يرى دموعي !

وهتفت ماريا قائلة: أريد أن أتشبث بطفلي كما لم أتشبث به من قبل فلا أتخلى عنه أبداً

وقد جاء الرد من الرجل قوياً عاجلاً: أريد أن أبث في قلبها إحساساً بالمسئولية نحو الإنسانية.. أريد أن أهددها بالعقاب والفرق.. أريد أن أعرب عن يأسي إزاء استحالة تفاهمنا.

وكانت كلمات « الأفعال » - طوال هذا التبادل - تستثير أفكارا ومشاعر، تصبح بدورها حوافز داخلية إلى الفعل، أعني العمل.

وعندئذ يقول المدير:

إن كل هدف من هذه الأهداف التي اخترتموها هو هدف صادق على نحو ما، وهو هدف يتطلب قدراً من الفعل. وقد لا يجد ذو المزاج الحاد النشيط من بينكم ما يستهوى مشاعرهم كثيرا في عبارة «أريد أن أذكر طفلي الميت» وقد يفضلون عبارة «أريد أن أتشبث به وألا أتخلى عنه أبداً.. ألا تتخلى عن أي شيء؟ عن الأشياء والذكريات والأفكار المرتبطة بالطفل الفقيد، إلا أن ثمة أناساً قد لا يتأثرون بذلك، ومن ثم فإن من الأهمية بمكان أن يكون الهدف من القوة بحيث يجتذب الممثل ويستثير مشاعره.

ويبدو لي أنكم قد أجبتم عن سؤالكم الذي فحواه: لماذا يلزم استخدام صيغة الفعل. بدلا من صيغة الاسم. للتعبير عن الهدف.

هذا هو كل ما استطيع أن أقوله لكم في الوقت الحاضر – عن «الوحدات والأهداف».

وستعلمون المزيد عن «التكتيك » النفساني أو «الصنعة النفسية » عندما يكون بين أيديكم مسرحية وأدوار نستطيع بالفعل تقسيمها إلى وحدات وأهداف.

الفصل الثامن

الإيمان والإحساس بالصدق

-١-

« الإيمان والإحساس بالصدق »

كانت هذه العبارة مكتوبة اليوم على لوحة كبيرة معلقة فوق جدران المدرسة وقبل أن يبدأ الدرس، كنا على خشبة المسرح منهمكين في البحث عن حافظة نقود ماريا – تلك الحافظة التي كانت صاحبتنا ماريا تفقدها من وقت لآخر – وفجأة طرق أسماعنا صوت المدير الذي كان يراقبنا من الأوركسترا حيث تجلس الفرقة الموسيقية دون أن نشعر بوجوده وهو يقول:

إن خشبة المسرح والأضواء الأرضية تهيئ لكم إطاراً بديعاً تستطيعون أن تقدموا فيه أي مشهد يحلو لكم تمثيله.. لقد كنتم مخلصين كل الإخلاص فيما كنتم تفعلون، فقد كان كل شيء يتسم بطابع الصدق، وكان يشملكم شعور بأنكم تؤمنون بجميع الأهداف البدنية التي عينتموها لأنفسكم، والتي كانت أهداف واضحة ومحددة، كما أن انتباهكم كان مركز تركيزا قوياً. وجميع هذه العناصر الضرورية كانت تعمل كما ينبغي وفي توافق. لخلقماذا؟ هل يمكن أن نقول لخلق فن؟ كلا أن ذلك لم يكن فناً، بل كان حقيقة واقعة، ولهذا فأعيدوا ماكنتم تقومون به الآن.

وأعدنا الحافظة إلى المكان الذي عثرنا عليها فيه ثم شرعنا نبحث عنها من جديد. إلا أننا في هذه المرة لم يكن لدينا دافع للبحث عنها لأننا كنا قد وجدناها بالفعل وكانت النتيجة أننا لم نحقق أي شيء.

وعندئذ قال تورتسوف ناقد عملنا: «لا لم أر أهدافاً ولا فاعلية ولا صدقاً فيما صنعتم. فلماذا؟ لأن كان ما قمتم به في المرة الأولى هو الحقيقة الواقعة، فلماذا عجزتم عن القيام به مرة أخرى؟ قد يظن المرء أنكم لستم بحاجة لأن تكونوا ممثلين لتفعلوا ما فعلتم الآنبل مجرد أناس عاديين.

وحاولنا أن نبين لتورتسوف أن العثور على المحافظة "كان ضرورياً في المرة الأولى، في حين أننا كنا نعلم في المرة الثانية أنه ليس ثمة حاجة للعثور عليها ومن ثم فقد كنا في المرة الأولى تلقاء حقيقة واقعة أما في المرة الثانية فقد كان ما فعلناه تقليداً مصطنعاً.

فقال: حسن إذن. هلموا الآن وقوموا بتمثيل المشهد في صدق، بدلاً من تمثيله بطريقة مصطنعة.

فاعترضنا وقلنا: إن الأمر لم يكن من السهولة بهذا القدر، وأصررنا على أنه لابد لنا من أن نستعد ونتدرب ونحاول أن نعيش المشهد.

فقاطعنا المدير صائحاً: تعيشونه؟ ولكنكم كنتم تعيشونه بالفعل منذ برهة وجيزة !

ثم أخذ ينتقل بنا خطوة بعد خطوة. مستعيناً بالأسئلة مرة وبالشرح مرة أخرى، حتى أثبت لنا أن ثمة نوعين من الصدق وشعور الإنسان بالإيمان فيما يفعل. أولهما ذلك الإيمان الذي يأتي بطريقة تلقائية وفي مستوى الأمر الواقع (كما كان الحال في أثناء بحثنا عن حافظة ماريا أول مرة عندما كان تورتسوف يراقبنا) وثانيهما هو الإيمان المسرحي. وهو إيمان صادق كالإيمان الأول، لكنه يتولد على أساس من التصور والتخيل الفني.

ثم قال المدير شارحاً وجهة نظره: لكي تتمكنوا من بلوغ هذا المعنى الأخير من معاني الصدق وتحققوه في مشهد البحث عن الحافظة يجب عليكم أن تستخدموا أداة ترفعكم إلى مستوى الحياة التخيلية، وهناك تخلقون لأنفسكم

ظروفاًمتخيلة تناظر ما كنتم تقومون به في الواقع منذ قليل – إن تخيل « ظروف معينة » ملائمة، يعينكم على خلق لون من الصدق المسرحي تستطيعون أن تحسوه وتؤمنوا به وأنتم على خشبة المسرح ونُخلص من ذلك إلى أن الصدق في الحياة العادية هو الواقع الموجود له بالفعل، في حين أن الصدق على المسرح هو شيء لا وجود له بالفعل، لكنه يمكن أن يوجد.

وهنا اعترض جريشا قائلاً: معذرة.. ولكنني لست أرى كيف يمكن أن يكون للصدق ثمة مجال في المسرح طالما أن ما يدور فيه ثمرة من ثمار التخيل ابتداء من مسرحيات شكسبير نفسها، إلى الخنجر المصنوع من الورق المقوى الذي يطعن به عطيل نفسه.

فقال تورتسوف وهو يحاول تلطيف سورة المعترض: لا تشغل بالك أكثر من اللازم يكون ذلك الخنجر مصنوعاً من الورق المقوى بدلاً من الفولاذ. وأنت محق تماما إذ تصفه بالزيف، بيد أنك لو غاليت في النظر إلى شئون المسرح على هذا النحو ووسمت الفنونكلها بأنها أكذوبة، واعتبرت حياة المسرح كلها غير جديرة بأن ينظر إليها بعين الصدق، لوجب عليك أن تهجر المسرح إلى عمل آخر إن ماله أهمية في المسرح ليس هو المادة التي صنع منها خنجر عطيل، سواء كانت ورقاً مقوى أو فولاذ، وإنما المهم هو الشعور الداخلي الذي تجيش به نفس الممثل الذي يستطيع أن يوهم الناس بأنه انتحر حقا، إن المهم هو السلوك الذي كان يمكن أن يسلكه الممثل بوصفه إنسانا، فيما لو كانت الظروف والأحوال التي أحاطت بعطيل ظروفاً حقيقية، وفيما لو كان الخنجر الذي يطعن به نفسه مصنوعاً من المعدن حقيقة..

إن ما يهمنا هو حقيقة الحياة الداخلية لروح إنسانية في حالة قيامها بدور معين، ومدى إيمانها بأن ما تقوم بأدائه هو حقيقة واقعة. إننا لا شأن لنا بالوجود الطبيعي الفعلي للأشياء المحيطة بنا فوق المنصة. لا شأن لنا بحقيقة العالم المادي ! ذلك العالم الذي لا يفيدنا إلا بقدر ما يهيئه لنا من الظهارة العامة أو الخلفية التي

تعمل أمامها مشاعرنا.

ونحن عندما نتكلم عن «الصدق » في المسرح فإنما نعنى الصدق المسرحي الذي ينبغي على الممثل استخدامه في لحظات الخلق والإبداع حاولوا دائماً أن تبدءوا عملكم بجعله من داخل أنفسكم في كل من الأجزاء الحقيقية والأجزاء التخيلية للمسرحية ولناظرها. بثوا الحياة في جميع الظروف والأفعال المتخيلة حتى ترضوا إحساسكم بالصدق فيما تمثلون وحتى توقظوا في أعماقكم الإحساس بالإيمان بأن مشاعركم هي مشاعر واقعية وهذه العملية هي التي نسميها « تبرير » للدور (أي محاولة إقناع أنفسنا وإقناع الجمهور بأن ما نفعل هو حقيقة وليس تمثيلاً).

ولما فرغ المدير من كلامه، كنت لا أزال أرغب في التأكد من أنني فهمت ما يرمي إليه فهماً تاماً، فسألته أن يلخص لنا ما قال في كلمات موجزة فقال:

إن الصدق على خشبة المسرح هو كل ما يمكن أن نؤمن به إيماناً حقيقياً من أفعال أو أقوال تصدر منا أو من زملائنا. إن الصدق والإيمان صنوان لا يمكن فصل أحدهما عنالآخر، إذ لا يمكن أن يوجد أحدهما دون وجود الثاني، ويستحيل عليك أن تحيا في دورك. كما يستحيل عليك أن تخلق شيئاً بدونهما – إن كل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعاً للممثل نفسه، ولزملائه وللجمهور يجب أن يولد الإيمان بأن كل ما يعانيه الممثل على المنصة من انفعالات ومشاعر يمكن أن يتحقق نظيره في الحياة الواقعية، ويجب أن تكون كل لحظة مشبعة بالإيمان بصدق العاطفة يستشعرها الممثل وصدق ما يصدر عنه من أفعال.

–٢–

استهل المدير درسنا اليوم بقوله: لقد شرحت لكم بصفة عامة الدور الذي يقوم به الصدق في عملية الخلق المسرحي، ولنتكلم الآنعما هو نقيض هذا الصدق.

إن الإحساس بالصدق يتضمن في ذاته الإحساس بما هو غير صادق، ويجب

أن يكون لديكم كلا الإحساسين ولكن بمقادير تختلف باختلاف طبيعة الممثلين. فبعضكم مثلاً يكون إحساسه بالصدق بنسبة ٧٠٪ بينما يكون إحساسه بغير الصادق بنسبة ٢٠% فقط.

وقد تنعكس النسبتان، وقد تعادلان فتذهب كل منهما بخمسين في المائة، ولكن هل يدهشكم أنني أميز بين هذين الإحساسين وأضع الواحد منهما مقابل الآخر؟ إليكم السبب في ذلك..

ثم التفت إلى نيقولا وقال:

ثمة ممثلون مثلك يأخذون أنفسهم بالشدة في التزامهم الصدق إلى حد أنهم يبلغون في التزامه ودون وعي منهم غايته القصوى التي تبلغ حد الزيف، فواجبك ألا تبالغ في إيثارك الصدق ونفورك من التصنع، فإن ذلك يميل بك إلى المبالغة في إبراز الصدق من أجل الصدق فحسب.. وهذه المبالغة نفسها هي أسوأ الأكاذيب فحاول إذن أن تكون متزناً وغير متحيز إنك تحتاج إلى الصدق على خشبة المسرح بالقدر الذي يتيح لك الإيمان بما تفعل.

" بل إنك تستطيع أن تنتفع إلى حد ما من التصنع إذا كان استخدامك له يقوم على سبب معقول إذ يعين لك التصنع الحد الذي ينبغي لك أن تتخطاه ويكشف لك عما ينبغي أن تتجنب الإقدام عليه، وفي مثل هذه الظروف يمكن أن يستخدم الممثل الخطأ الطفيف لتحديد المدى الذي لا يصح أن يتجاوزه..

ومنهج ضبط النفس هذا هو منهج جد جوهري، ويمكنك الاستغناء عنه مادمت تقوم بنشاط إبداعي خلاق إن الممثل يشعر وهو واقف أمام جمهور كبير من المتفرجين. بأنه ملزم سواء أراد ذلك أو لم يرد بأن يبذل قدراً لا داعي له من الجهد والحركات التي يفترض أنها تعبر عن مشاعره، ومع هذا يبدو له أن ما يبذل ليس كافياً مادام واقفاً أمام أضواء المنصة الأرضية؛ ويترتب على ذلك أننا نرى فائضاً من التمثيل الذي لا لزوم له، قد ترتفع نسبته إلى تسعين في المائة، وهذا هو

السبب في أنكم ستسمعونني أقول في كثير من الأحيان في أثناء التدريبات: اقتطع مما تفعل بمقدار تسعين في المائة.

كم أود أن تدركوا أهمية عملية « دراسة النفس» إنها عملية ينبغي أن تستمر بلا توقف ودون أن يشعر الممثل بها كما ينبغي أن تخضع لها كل خطوة يقوم بها إنك عندما تكشف للممثل ما في بعض حركاته التمثيلية المصطنعة من سخف ملموس تراه شديد الرغبة في التخلص منها، ولكن ماذا بوسعه أن يفعل إن لم تكن مشاعره ذاتها قادرة على إقناعه بما في تلك الحركة من تصنع وزيف من ذا الذي يضمن للممثل ألا يقع من فوره في حركة زائفة أخرى محل الحركة الزائفة التي تخلص منها. كلا إن علاج هذه المشكلة يجب أن يكون شيئاً غير هذا، إن واجبنا أن نغرس بذرة الصدق تحت طبقة الزيف من نفس الممثل عليها تؤدي في النهاية إلى اقتلاعها والحلول محلها، وذلك كما تطرد الأسنان الجديدة الأسنان القديمة في فم الطفل.

وفي هذه اللحظة استدعى المدير للنظر في شأن من الشئون المتعلقة بالمسرح، وقد طلب إلى مساعده من أجل هذا أن يشرف على قيامنا ببعض التدريبات.

وعندما عاد تورتسوف بعد فترة وجيزة أخذ يحدثنا عن فنان كان يتمتع بإحساس مرهف بالصدق في نقده لعمل غيره من الممثلين، ولكنه كان يفقد ذلك الإحساس تماماً عندما يقوم هو نفسه بالتمثيل، وقال تورتسوف إنه ليصعب على المرء أن يصدق أن الشخص نفسه يبدي في لحظة ما مثل الحاسة المرهفة للتميز بين ما هو صادق وما هو زائف في أداء زملائه من الممثلين فإذا اعتلى هو خشبة المسرح في اللحظة التالية إذا هو يتردى في أخطاء أسوأ من أخطاء زملائه.

إننا في حالة هذا الممثل نجد أن إحساسه بالصدق والزيف باعتباره متفرجاً، منفصل تمام الانفصال عن إحساسه بهما باعتباره ممثلاً، وهذه ظاهرة واسعة الانتشار.

-٣-

لقد فكرنا اليوم في حيلة جديدة لقد قررنا أن يكشف كل منا وجه التصنيع والزيف في حركات إخواننا الآخرين وتصرفاتهم سواء على المسرح أو خارجه.

وقد تصادف أن اضطررنا للانتظار في أحد الممرات لأن المسرح المدرسي لم يكن قد أعد بعد، وبينما نحن نقف هناك إذا بماريا تحدث جلبة عظيمة لأنها فقدت مفتاحها فاندفعنا جميعاً نبحث عنه.

وعندئذ أخذ جريشا ينتقدها قائلاً: إنك تميلين بجسمك إلى الأمام، ولست أعتقد أن ثمة ما يدعوا إلى ذلك إنك تفعلين ما تفعلين لتلفتي أنظارنا، وليس لرغبتك في العثور علىالمفتاح.

وانضم إليه في نقده القاس كل من ليو وفانيا وبول كما وجهت إليها أيضا بعض النقد وسرعان ما توقف بحثنا عن المفتاح.

ويهتف بنا المدير قائلاً: يا لكم من أطفال حمقى ! كيف تجرءون على مثل هذا ! وقد أشاع الخجل والاضطراب في نفوسنا ظهور المدير ومفاجأته لنا ونحن منهمكون فيما نحن فيه دون أن ننتبه إلى وجوده.

ثم إذا هو يقول لنا في لهجة صارمة: والآن اجلسوا على هذه المقاعد بجانب الحائط. أما أنت يا ماريا وأنت يا سونيا فهلما فأذرعا الممر جيئة وذهابا.

فإذا فعلتا ما أمرهما به. إذا هو يقول لهما:

لا ليس بهذه الطريقة. هل يمكنكما أن تتصورا أحداً يمشي بهذا الشكل؟إجعلا أعقابهما إلى الداخل وأبرزا أطراف أقدامكما إلى الخارج – لم لاتثنيان ركبتيكما؟ لم لا تحركان ردفيكما أكثر من هذا؟ حذار ! انتبها لمراكز التوازن في جسميكما ألا تعرفان كيف يكون المشي؟ لماذا تترنحان انظرا أمامكما!

وكان تورتسوف يزداد توبيخاً لها كلما استمرتا في المسير وكلما ازداد توبيخه

تضاءلت سيطرتها على نفسيها حتى جعلهما في النهاية ترتبكان ارتباكاً عظيماً فلا تدريان رأسيهما من أرجلها وتضطران إلى التوقف تماماً وهما في وسط الصالة.

وحانت مني التفاتة إلى المدير فأذهلني أن أراه يخفي ضحكاته خلف منديله وعندئذ أدركنا ما كان يرمي إليه.

ثم إذا هو يسأل الفتاتين: هل اقتنعتما الآن بأن الناقد المتعسف يستطيع أن يدفع بالممثل إلى الجنون ويشل إمكانياته؟ لا تحاولا كشف التصنع فيما لا تفعلان إلا بالقدر الذي يعينكما على بلوغ الصدق، ولا تنسيا أن الناقد المتزمت أقدر من غيره على خلق قدر أكبر من التصنع والزيف على المسرح لأن الممثل الذي يوجه إليه نقده يكف رغم إرادته عن السير في طريقه السوي، ويبالغ في اصطناع الصدق حتى يخرج به إلى حد التكلف والزيف.

إن ما ينبغي أن تتعهدوه بالرعاية في أنفسكم هو تنمية روح النقد الذي يجمع بين الاتزان والهدوء وبين الحكمة والروية وهذا النقد و بالأحرى هذا الناقد. هو أخلص أصدقاء الفنان، إذلن يشدد عليكم النكير بسبب التوافه وإنما يوجه اهتمامه إلى جوهر ما تعملون.

وإليكم الآن نصيحة أخرى فيما يتعلق بما تصدرون من أحكام على عمل الآخرين. ابدءوا استخدام إحساسكم بالصدق بالبحث أولاً وقبل كل شيء عن النقاط الحسنة. وحسبكم في أثناء دراستكم لأعمال غيركم، أن تقوموا بدور المرأة. ثم قولوا بإخلاص إذا كنتم تؤمنون أو لا تؤمنون بما تشاهدون وبما تسمعون ونوهوا خاصة باللحظات التي كانت أكثر إقناعاً لكم.

إن جمهور المتفرجين كان يحفل بالصدق على المنصة كما كنتم تحفلون به هنا اليوم في حياتكم الواقعية، لما جرؤنا نحن الممثلين المساكين على إظهار وجوهنا قط وعندئذ تساءل أحد الطلبة: أوليس الجمهور قاسيا في أحكامه؟

ويجيبه المدير: كلا بالطبع. إن الجمهور لا يتصيد الأخطاء مثلما تفعلون

أنتم، بل إن الأمر على العكس من ذلك إذ يود الجمهورأولاً وقبل كل شيء أن يصدق كل ما يجري على خشبة المسرح.

-٤-

وعندما بدأنا عملنا اليوم قال المدير: لقد أخذنا كفايتنا من النظريات فلنحاول الآن تطبيق بعضها.

وعندئذ دعانا أنا وأولجا وفانيا إلى اعتلاء خشبة المسرح والقيام بتمرين إحراق الأوراق المالية ثم استطرد قائلاً: إنكم لا تستطيعون القيام بهذا التمرين على وجهه الصحيح لانكم تتلهفون بادئ ذي بدء على تصديق جميع الأشياء الرهيبة التي ضمنتها سياق الموضوع. ولكن لا تحاولوا أن تمثلوه كله دفعة واحدة بل سيروا في ذلك خطوة خطوة مستعينين بحقائق صغيرة وأقيموا تصرفاتكم على أبسط الأسس المادية.

إنني لن أعطيكم نقوداً حقيقية أو نقوداً مسرحية، إذا أن قيامكم بالتمثيل وليس بين أيديكم سوى الهواء كفيل بأن يجعلكم تبحثون عن مقدار أكبر من التفاصيل. فيتحقق لحركاتكم بالتالي تسلسل أفضل، فإذا نفذتم كل حركة تفصيلية في صدق فإن المشهد كله سوف يسير سيراً حسنا.

وهنا شرعت أعد أوراق العملة الوهمية. وفي اللحظة التي كنت أمد فيها يدي لأخذ الأوراق استوقفني تورتسوف قائلا:

- إني لا أصدق ما تفعل.

- ما الذي لا تصدقه؟

- إنك لا تنظر إلى الشيء الذي تلمسه.

وكنت قد نظرت إلى الرزم الوهمية من أوراق العملة فلم أر شيئا بالطبع فاكتفيت بأن مددت يدي لآخرها..

وقال تورتسوف، كان يكفي محافظة على المظهر أن تضم أصابعك بعضها إلى بعض حتى لا تقع رزمة الأوراق من بينها؟ لا تلق بالرزمة هكذا بل ضعها في رفق. ثم من ذا الذي يمكنه أن يفض لفة بهذه الطريقة؟ ابحث أولاً عن طرفي الرباط. لا ليس كذلك. لا يمكن أن يتم الأمر بهذه السرعة إن طرفي الرباط معقودان بعناية حتى لا ينفك. فليس من السهل حل العقدة.

وأخيراً قال معرباً عن رضاه: هذا حسن. والآن ابدأ في عد الأوراق التي من فئة المائة، وتوجد منها عادة عشر أوراق في اللفة الواحدة يا لله؟ كم فعلت ذلك بسرعة؟ ليس في إمكان أمهر الصيارفة أن يعد تلك الأوراق القديمة القذرة المهلهلة بهذه السرعة الفائقة؟

هل ترى الآن أي قدر من التفاصيل الواقعية يتعين عليك العثور عليه حتى تقنع طبائعنا المادية بصدق ما تقوم به على المسرح.

وبعد ذلك أخذ تورتسوف يوجه حركاتي حركة بعد حركة، وثانية بعد أخرى إلى أن تحققت لها صفة التسلسل المتسق المنتظم.

وبينما كنت أعد الأوراق الوهمية أخذت أتذكر الطريقة والنظام الصحيحين اللذين يتم بها هذا العمل في الحياة الواقعية. ثم جعلتني التفاصيل المنطقية التي كان المدير يقترحها على أن أتخذ موقفاً تمام الاختلاف إزاء الهواء الذي كنت أقبض عليه بدلاً من النقود – وثمة فرق بين أن تحرك أصابعك في الهواء الخالي وبين أن تمسك بها أوراقاً مالية قذرة ومستعملة تراها بعين خيالك بوضوح.

وما كدت أقتنع بحقيقة الأفعال الجسمية التي كنت أقوم بها حتى أصبحت أشعر وأنا على المسرح براحة وحرية تامتين.

أضف إلى ذلك أنني اهتديت إلى عدد من الحركات الصغيرة لم تكن قد خطرت على بالي من قبل. ثم لففت الدوبارة بعناية ووضعتها إلى جانب رزمة الأوراق على المائدة وشجعتني هذه الحركة الصغيرة فمهدت الطريق إلى حركات

عديدة أخرى، ومن ذلك أنني قبل الشروع في عد عدد من الأوراق أخذت أضمها إلى بعضها البعض وأسقطها من بين أصابعي على المائدة المرة بعد المرة كما يفعل المرء بأوراق اللعبلكي أجعل منها رزمة أنيقة.

هذا ما نقصده عندما نتحدث عن حركة الجسم الصادرة عن أسباب معقولة: أنها الحركة التي يمكن أن يستريح إليها الفنان وتطمئن إليها أعضاؤه اطمئناناً كاملاً.

وهكذا لخص تورتسوف الموضوع كله وكان في نيته أن يختتم بهذا عمل اليوم بيد أن جريشا كان يرغب في مناقشته فقال:

"كيف يمكنك أن تسمى حركة تعتمد على مجرد الوهم حركة جسمية أو عضوية؟

وأيده بول في اعتراضه ذاك ذاهباً إلى أن الأفعال المتعلقة بأشياء مادية، والأفعال المتعلقة بأشياء وهمية هي بالضرورة أفعال من نوعين مختلفين، ثم قال:

وخذ مثلاً شرب الماء – إن من شأنه أن يفضي إلى عملية كاملة تتطلب نشاطاً جسدياً وعضوياً كإدخال السائل في الفم والإحساس بمذاقه، ودفع الماء إلى الجزء الخلفي من اللسان ثم ابتلاعه.

فقاطعه المدير بقوله: بالضبط. يجب عليك أن تعيد القيام بكل هذه الحركات التفصيلية الدقيقة حتى ولو لم يكن بين يديك ماء لأنك إن لم تفعل لما أمكنك أبداً أن تصل إلى مرحلة الابتلاع.

وهنا عاد جريشا يقول وهو مصر على وجهة نظره: ولكن كيف تستطيع تكرار هذه الحركات إن لم يوجد في فمك شيء؟

فأجاب تورتسوف: « ابتلع ريقك أو ابتلع الهواء، هل لهذا أية أهمية؟ ستقول: إن ذلك لا يعادل ابتلاع الماء أو النبيذ. وأنا أوافق على أن ثمة اختلافا، ومع ذلك فإن ابتلاعك ريقك ينطوي على قدر من الصدق المادي يفي بأغراضنا.

-٥-

استهل المدير الدرس بقوله: اليوم سننتقل إلى الجزء الثاني من التمرين الذي بدأناه أمس. وسنتبع بإزائه نفس الطريقة التي اتبعناها بالنسبة للجزء الأول.

ويتضمن هذا الجزء مشكلة أكثر تعقيداً.

فقلت وأنا في طريقي إلى خشبة المسرح لأنضم إلى ماريا وفانيا: إني لا أتردد في أن أقول: إننا لن نتمكن من حلها.

فقال تورتسوف يطمئننا: لا بأس فإني لا أكلفكم بهذا التمرين لاعتقادي بأنكم ستقدرون على تمثيله. وإنما فعلت ذلك لأنكم إذ تحاولون القيام بشيء فوق طاقتكم تتمكنون من إدراك مواطن الضعف فيكم بطريقة أفضل، وتعرفون ما أنتم في حاجة إلى بذل الجهد لتحقيقه، أما في الوقت الحاضر فيكفي أن تحاولوا تحقيق ما هو في حدود طاقتكم. حققوا لى تسلسل الحركة الجسمية الخارجية. واجعلوني أشعر بما تنطوي عليه من صدق.

ثم التفت تورتسوف إلي واستطرد قائلاً: وأسألك أنت. بادئ ذي بدء. هل تستطيع أن تترك عملك برهة وأن تذهب إلى الحجرة المجاورة استجابة لنداء زوجتك لتشاهدها وهي تقوم بعمل حمام لطفلكما.

فقلت وأنا أنهض وأتجه إلى الحجرة الأخرى: ليس ذلك صعباً.

فقال المدير وهو يستوقفنى: « حقاً ! يبدو لي أن ذلك نفس الشيء الذي لا تستطيع القيام به كما ينبغي – أضف إلى ذلك أنك تزعم أن الذهاب من المسرح إلى حجرة ما. ثم الخروج منها إلى المسرح مرة أخرى أمر يسهل القيام به، ولكن إذا كنت تعتبر الأمر سهلاً فما ذلك إلا لأنك تسمح بدخول قدر كبير من التناقض ونقص التسلسل المنطقي فيما به من أفعال

« تأمل بنفسك ما فاتك من الحركات والحقائق الجسمية الصغيرة التي تكاد تدق عن الملاحظة. مع أنها حركات وحقائق أساسية. مثال ذلك أنك لم تكن قبل

مغادرتك المسرح. مشغولاً بأمور تافهة. بل كنت تقوم بعمل على جانب كبير من الأهمية: إذكنت ترتب الجماعة وتراجع الأرصدة.. فكيف يمكنك أن تهمل ذلك فجأة وأن تندفع إلى الحجرة المجاورة. كما لو كنت تعتقد أن سقف الحجرة على وشك الانهيار! ما من شيء رهيب قد حدث. كانت امرأتك تناديك فحسب. ثم هل يمكنك أن تتخيل أنك تستطيع في الحياة الواقعية أن تدخل إلى حجرة لترى طفلاً رضيعاً وفي فمك سيجارة! وهليحتمل أن تقبل أم طفل السماح لرجل يدخن سيجارة بالدخول إلى الحجرة التي تغسل فيها طفلها؟.. لذلك يتعين عليك أن تجد مكاناً تضع فيه سيجارتك. بحيث تتركها هنا في هذه الحجرة (المنصة) وبعد ذلك تستطيع أن تذهب.. إن كل تصرف من هذه التصرفات التفصيلية الصغيرة يسهل أداؤه على حدة.

ففعلت ما أشار به ووضعت السيجارة في حجرة الجلوس ثم خرجت من المسرح إلى الأجنحة (الكواليس) في انتظار اللحظة التي أعود فيها إلى المسرح..

وقال المدير: « ها أنت ذا قمت بتنفيذ كل حركة صغيرة على حدة ثم جعلت منها كلها مجتمعة عملية واحدة كاملة. ألا وهي الذهاب إلى الحجرة المجاورة »

وكانت عودتي إلى حجرة الجلوس بعد ذلك موضع تصحيحات ومراجعات لا تحصى إلا أن السبب في ذلك هذه المرة كان منحصرا في أن البساطة كانت تنقصني وأنني كنت أميل إلى التدقيق في كل كبيرة وصغيرة. ومثل هذه المبالغة كانت من الأمور الزائفة أيضاً..

وأخيراً ابتدأنا نعالج أهم الأجزاء وأغناها من الناحية التمثيلية، وهو الجزء الذي أعود فيه إلى الحجرة (أي المنصة) راغباً في مواصلة العمل، فإذا بي أرى « فانيا » قد أشعل الغاز في النقود ليلهو بمنظرها وهو يشعر بسرور أبله لما فعل.

وأحسست أنا بما ينطوي عليه الموقف من إمكانيات مشجعة فاندفعت إلى الأمام.. وأطلقت الانفعالاتي العنان، فألقيت نفسي أتخبط في شرك المبالغة.

وصاح تورتسوف: قف لقد أخطأت الطريق – تأمل ما قمت بأدائه الآن وأنت لا تزال في أوج انفعالك.

وكان كل ما يتطلبه منى دورى هو أن أجرى إلى المدفأة وأنتزع منها رزمة من الأوراق المالية المشتعلة، بيد أنه كان يتعين علي لكي ألتقط الرزمة من النار، أن أتدبر حركاتي بحيث أدفع أخازوجتي الأبله من طريقي فلما فعلت ذلك لم يقتنع المدير لأن مثل هذه الدعة العنيفة لا يمكن أن تفضي إلى كارثة وتؤدى إلى وفاة صهري.

وكنت أحترق شوقاً إلى معرفة الطريقة التي أستطيع أن أؤدي بها مثل هذه الحركة القاسية وأبرزها في الوقت ذاته.

وسألني المدير: « هل ترى هذه القصاصة من الورق. سأشعل فيها النار وألقي بها في هذه المنفضة الواسعة.. أما أنت فقف هناك بعيداً. وحالما ترى اللهب يندلع إجرِ. وحاول أن تنقذ ما تبقى منها من الاحتراق ».

وما كاد يشعل النار في الورقة حتى اندفعت إلى الأمام في عنف. كدت معه أن أكسر ذراع « فانيا » الذي كان واقفاً في طريقي.

وعندئذ قال تورتسوف: هل تستطيع الآن أن تجد أي شبه بين ما فعلت الآن وبين ما فعلت من قبل ! لقد كدنا الآن فقط أن ننتهي إلى مصيبة بالفعل، أما في المرة السابقة فلم يكن ما فعلت سوى مبالغة.

ولا يصح أن نستنتج من ذلك أني أحبذ كسر الأذرع، أو أني أوافق على أن يمزق بعضكم البعض على خشبة المسرح، وإنما أود أن تدرك أن الأوراق المالية تحترق في الحال أيضا، ولذلك تتعين عليك إن أردت إنقاذها من الاحتراق، أن تتصرف في الحال أيضا. وهذا هو ما لم تفعله في المرة الأولى فكان طبيعياً أن تخلو تصرفاتك من الصدق ».

ثم صمت لحظة وأردف بعدها قائلاً: « فلنواصل عملنا الآن »

فصحت أسأله: هل تعني أننا لن نفعل شيئاً آخر فيما يتعلق بهذا الجزء.

فقال تورتسوف: وما الذي تريد أن تفعل! لقد أنقذت من المال ما أمكنك إنقاذه. أما الباقي فقد التهمته النيران.

– وماذا عن القتل !..

– لم تكن ثمة جريمة قتل.

– هل تعني أنه لم يقتل أحد؟

– لقد قتل شخص بالطبع ولكن لا وجود لجريمة القتل بالنسبة للشخص الذي كنت تمثل دوره. فقد بلغ حزنك على ضياع المال جداً لم تدر معه أنك دفعت صهرك الأبله ألقيت به أرضا، ولو أنك أدركت ذلك فربما لم تكن لتتسمر في مكانك، وإنما كنت تهرول لمساعدة الرجل المحتضر.

وكنا قد وصلنا في تلك اللحظة إلى أصعب النقاط بالنسبة لى. إذ كان على أن أقف في مكاني كما لو كنت قد تحولت إلى تمثال من الحجر في حالة من الشلل المفجع ولكني أحسست بالبرودة تملؤني، بل لقد أدركت أنني أبالغ في التمثيل.

فقال تورتسوف: «نعم. ها هي ذي كلها. كل القوالب المصطنعة المألوفة المفرطة في القدم، والتي تاريخها إلى أسلافنا ».

فقلت: كيف يمكنك أن تتعرف على هذه القوالب؟

فأجاب: العيون التي تجحظ من الهول، ومسح الجبهة باليد في ألم ممض. وإمساك الرأس بكلتا اليدين، والمرور بالأصابع الخمس جميعا خلال الشعر، ووضع اليد على القلب إن كل واحدة من هذه الحركات لا يقل عمرها عن ثلاثمائة سنة.

فلنلق جانباً بكل هذه السخافات ولتتحرر من ذلك اللعب بالجبهة والقلب والشعر. ولتعطني بدلاً من ذلك حركة فيها صدق وإيمان مهما تكن حركة ضئيلة جداً.

فسألته: وكيف يمكن أن أعطيك حركة، والمفروض أنني في حالة شلل مفجع؟.

فسألني بدوره: وما رأيك أنت؟ هل يمكن أن تكون هناك حركة أو نشاط في

السكون المسرحي (الدرامى) أو في أي نوع آخر من أنواع السكون؟ وإذا كان ثمة حركة فمن أن شيء تتكون؟.

وجعلني هذا السؤال أسبر أغوار ذاكرتي عسى أن أتذكر ما الذي يمكن أن يفعله إنسان في أثناء فترة من السكون المؤثر المثقل بالانفعال. وحينذاك ذكرني تورتسوف بعض أجزاء من كتاب « حياتي في الفن، ثم أخذ يقص علينا واقعة شاهدها بنفسه فقال:

حدث ذات مرة أنني اضطررت أن أخبر إحدى السيدات بوفاة زوجها واستطعت أخيراً، وبعد تمهيد طويل توخيت فيه الحذر، أن أنطق بالخبر الرهيب. وقد استولى الذهول على المرأة المسكينة، ومع ذلك لم يظهر في وجهها شيء من ذلك التعبير المفجع الذي يحلو للممثلين استخدامه على خشبة المسرح – وكان انعدام التعبير من وجهها، ذلك الوجه الذي كان في سكونه القاسي أشبه بوجوه الموتى، هو أبلغ الأشياء تأثيراً في النفس. ووجدت نفسي مضطراً إلى الوقوف بجانبها دون أن تبدر مني أدنى حركة لفترة تزيد على عشر دقائق، حتى لا اقطع حبل العملية التي كانت تجري في أعماقها. وأخيراً بدرت منى حركة أخرجتها من ذهولها... وعندئذ خرجت مغشياً عليها.

وبعد مرور مدة طويلة من الزمن، عندما أصبح في الإمكان التحدث عن الماضي. سألتها عما كان يدور بخلدها في تلك الدقائق من السكون المؤلم. فعلمت أنها كانت تتأهب الشراء بعض الحاجيات لزوجها قبل أن يصلها نبأ وفاته بلحظات قلائل. ولكن بما أنه قد مات فلا بد لها من أن تفعل شيئاً آخر.. وماذا عسى هذا الشيء أن يكون يا ترى؟ وفيما هي تفكر في مشاكلها في الماضي وفي الحاضر، أخذ ذهنها يطوف بذكريات حياتها من البداية حتى المأزق الراهن بما ينطوي عليه من تطورات مجهولة. ثم إذا هي تسقط مغشياً عليها لشعورها بالعجز المطبق إزاء موقف لا تملك له حلاً ولا ربطاً.

وأظنكم توافقون على أن تلك الدقائق العشر من السكون الرهيب كانت تعج بما يكفي من الحركة والفعل... تخيلوا أنكم تضغطون حياتكم الماضية كلها في عشر دقائق وجيزة – أليس هذا فعلاً؟.

فوافقت قائلاً: إنه لكذلك بالطبع. ولكنه ليس فعلاً جسمانياً. فقال تورتسوف:" حسن جداً. لعله ليس فعلاً جسمانياً ولسنا في حاجة إلى إجهاد الفكر بحثاً عن الأسماء والعناوين ولا إلى محاولة توخي الدقة أكثر من اللازم: ففي كل حركة جسمية عنصر نفسي. كما أن في كل فعل نفسي عنصراً جسميا.

وقد تبين لي بعد ذلك أن تمثيل المشاهد التالية حيث أفيق من ذهولي وأحاول إنقاذ صهري أسهل بمراحل من تمثيل مشهد الجمود بما ينطوي عليه من انفعالات نفسية.

قال المدير: يجب علينا الآن أن نلقي نظرة على ما تعلمناه في الدرسين الأخيرين. إن الشباب ينقصهم الصبر، ولذا فهم يحاولون أن يتلقفوا كل الحقيقة الداخلية لمسرحية ما أو الدور ما، دون تروٍ أو استيعاب.. ثم الإيمان بتلك الحقيقة إيماناً مرتجلا.

ولما كان من المستحيل التمكن من كل ما تنطوي عليه المسرحية أو الدور بهذه الطريقة المرتجلة السطحية فإنه ينبغي علينا أن نقسم محتوياته إلى أجزاء ثم نحاول فهم كل جزء علىحدة، ويجب علينا – لكي نصل إلى الحقيقة الجوهرية لكل جزء، ولكي نتمكن من الإيمان بها – أن نتبع نفس المنهج الذي اتبعناه لاختيار وحداتنا وأهدافنا.

فعندما لا تستطيعون الإيمان بفعل كبير فإنه يجب عليكم أن تقسموه إلى أجزاء أصغر. وذلك إلى أن تتمكنوا من الإيمان به. ولا تظنوا أن هذا عمل هين يسير. بل هو على العكس عمل ضخم شاق. وأنتم لم تكونوا تبددون الوقت الذي قضيتموه في محاضراتي وفي التدريبات التي يشرف عليها رحمانوف في تركيز

انتباهكم وقصره على الحركات الجسدية الصغيرة. ولعلكم لم تدركوا بعد أن الممثل يستطيع إذا آمن بصدق فعل صغير. أن يتقمص دوره وأن يؤمن بحقيقة المسرحية كلها.

إني أستطيع أن أذكر لكم أمثلة لا حصر لها من واقع تجربتي الخاصة طرأ فيها شيء غير متوقع فأحال التمثيل الراكد الآلي إلى تمثيل مفعم بالحياة كأن يقع كرسي مثلاً، أو يسقط منديل من يد ممثلة ويجب التقاطه في الحال أو يحدث تغير مفاجئ في سياق الحركة المسرحية – إن هذه أمور تقتضي من الممثل القيام بأعمال صغيرة لكنها أعمال حقيقية،لأنها على صغر شأنها أعمال منبثقة من واقع الحياة، وكما تعمل هبة من النسيم النقي على تنظيف الجو في حجرة فاسدة الهواء، فإن هذه الأفعال الحقيقية يمكنها أن تبعث الحياة في التمثيل الآلي. تمثيل القوالب المحفوظة المفتقرة إلى الحياة. إن مثل هذا العمل الصغير الطارئ يمكن أن يذكر الممثل بالنغمة الصادقة التي ضاعت منه كما يمكنه أن يخلق قوة دافعة باطنه تحول مشهداً بأكمله إلى طريق أكثر إبداعاً وابتكاراً.

بيد أننا لا يسعنا أن نترك أمورنا للأقدار. وإنه لما يهم الممثل أهمية بالغة أن يعرف كيف يتصرف في الظروف المعتادة فإذا وجدتم أن معالجة فصل كامل من الرواية أمر متعذر لطوله طولاً بالغاً فقسموه إلى أجزاء. فإذا لم تكف حقيقة واحدة لإقناعكم بصدق ما تفعلون فاجتهدوا أن تضموا إليها تفصيلات وحقائق أخرى، حتى يتيسر لكم أكبر مجال من الفعل الذي يكون كفيلاً بإقناعكم. ومما يساعدكم على إدراك هذه الغاية أن تتوفر في كل منكم حاسة وزن الأمور.

ولقد كرسنا ما قمنا به من عمل خلال الدروس الأخيرة لبيان هذه الحقائق البسيطة الهامة مع ذاك.

-٦-

قال المدير: عدت في الصيف الماضي. وللمرة الأولى بعد عدد من السنين إلى مكان في الريف كنت قد اعتدت قضاء إجازاتي فيه... وكان البيت الذي أنزل به يبعد عن محطة السكة الحديد بمسافة قصيرة. وكان ثمة طريق مختصر يفضى من البيت إلى تلك المحطة ويمر بمنخفض في الأرض وببضع خلايا للنحل وبغابة صغيرة – وكنت قد اعتدت فيما مضى أن أذهب إلى المحطة ثم أعود منها سالكاً ذلك الطريق المختصر مرات ومرات حتى أصبح ممراً مطروقاً – ثم مضت الأيام وغطت الحشائش الطويلة الممر.

وعندما وصلت في الصيف الماضي، أردت أن أسلك هذا الطريق نفسه مرة أخرى. ولكن لم يكن من السهل أن أعثر عليه بادئ ذي بدء، فكنت أضل سبيلي في كثير من الأحيان. وأصل إلى طريق رئيسى عام مملوء بآثار العجلات والحفر لاشتداد وطأة الحركة العامة فيه – وربما يجدر بي أن أقول: إنني لو كنت قد سرت في هذا الطريق العام لأفضى بي إلى اتجاه مضاد للاتجاه المؤدي إلى المحطة – ولذا كنت أجدني مضطراً لأن أعود أدراجى وأواصل البحث عن طريق المختصر مستعيناً على ذلك بتأثر علامات قديمة مألوفة: كشجرة هنا و جذع هناكأو مرتفع أو منخفض قليل في مستوى الأرض. كانت هذه الذكريات تعينني في بحثي حتى اهتديت أخيراً إلى الطريق وتمكنت من اتخاذه ثانية في ذهابي إلى المحطة وإيابي منها ولما كنت مضطر إلى الذهاب إلى المحطة مرات كثيرة فقد عدت إلى استخدام الطريق المختصر كل يوم تقريباً، حتى أصبح ممراً مطروقاً متميزاً مرة أخرى..

وقد كنا في أثناء الدروس القليلة الأخيرة نخطط لأنفسنا طريقاً من الأفعال الجسمانية في تمرين النقود المحترقة، وهو طريق يشبه إلى حد ما الطريق الريفي الذي حدثتكم عنه، وهو وإن يكن طريقاً مألوفاً في الحياة الواقعية إلا أنه وجب علينا أن نسلكه من بدايته إلى نهايته على خشبة المسرح حتى نتعرف عليه ويصبح طريقاً مألوفاً لا ننساه أبداً.

وطريقكم المستقيم قد أخفته عنكم عادات سيئة تنذركم في كل خطوة تخطونها بتضليلكم والاتجاه بكم إلى طريق عام بال مملوء بالحفر، وذلك هو طريق التمثيل الآليذي القوالب الجامدة. ولكي تتجنبوه يجب عليكم أن تفعلوا ما فعلت أنا، فترسوا أسس الاتجاه الصحيح باتخاذ سلسلة من الأعمال النهائية وإعادة أداء تلك الحركات المرة بعد المرة حتى تحددوا بصفة دائمة الطريق الصحيح لأدواركم... والآن هلموا إلى خشبة المسرح وكرروا أداء الأفعال الجسمانية المفصلة التي توصلنا إليها في المرة الأخيرة.

ولكي ألفت نظركم إلى أنني لا أريد منكم سوى أفعال جسمانية وحقائق جسمانية وإيمان جسماني بهذه الحركات وتلك الحقائق، إني لا أطلب منكم أكثر من هذا ! وعند ذلك قمنا بأداء التمرين من بدايته إلى نهايته.

ولما فرغنا سألنا تورتسوف: هل لاحظتم ظهور مشاعر وأحاسيس جديدة نتيجة لقيامكم بأداء مجموعة متصلة من الحركات الجسمانية دون توقف؟ إن كانتتلك المشاعر والأحاسيس قد ظهرت كان معنى ذلك أن اللحظات المتفرقة تنسابوتندمج – كما ينبغي أن تفعل – بحيث تكون مجموعات أكبر وتخلق تياراً مستمراً من الصدق.

وتستطيعون تجربة ما أقول بتمثيل المشهد كله من البداية إلى النهاية عدة مرات. مستخدمين الأفعال الجسمانية وحدها

وقد اتبعنا إرشاداته فشعرنا حقا بأن الأجزاء المنفصلة تتشابك وتتحد مكونة كلام مترابطاً، وكانت كل إعادة تعزز هذا الترابط حتى أصبحت الحركة في المشهد تتدفق في قوة وسهولة متزايدتين..

بيد أني دأبت – في إثناء تكرارها للمشهد – على ارتكاب خطأ معين أشعر أنه يجب على أن أتحدث عنه بشيء من التفصيل: لقد كنت أتوقف عن التمثيل في كل مرة أخرج فيها من المشهد وأغادر خشبة المسرح، وكانت النتيجة المترتبة على ذلك انقطاع التسلسل المنطقي لأفعالي الجسمانية. ولا ينبغي أن ينقطع هذا

التسلسل وواجب الممثل ألا يسمح بحدوث مثل هذه التصدعات التي تسبب ثغرات لا تلبث أن تمتلئ هي الأخرى بأفكار ومشاعر غريبة على الدور ودخيلة عليه.

ثم يقول المدير: وإذا لم تكن قد اعتدت التمثيل لنفسك وأنت خارج المنصة فلا أقل من أن تركز أفكارك فيها كان يمكن أن تفعله الشخصية التي تصورها لو أحاطت بها ظروف مماثلة، إن هذا من شأنه أن يعينك على البقاء في نطاق الدور الذي تؤديه.

وبعد أن صحح لنا تورتسوف بعض الأخطاء، وبعد أن قمنا بتمثيل المشهد عدة مرات أخرى سألني قائلاً: هل تحققت الآن أنك وفقت إلى إقامة ذلك التسلسل الطويل بصورته المتينة وحالته الدائمة من اللحظات الصغيرة الفردية التي يتألف منها الفعل الجسماني الصادق لهذا التمرين؟

إننا نسمي هذا التسلسل، بلغتنا المسرحية: حياة الجسم البشري، وهي حياة تتكون كما رأيتم من أفعال جسمانية يحركها شعور داخلي بالصدق وإيمان الممثل بما يفعله، وحياة الجسم البشري هذه في أثناء قيام الممثل بدوره ليست شيئاً؛ إنها نصف الصورة المطلوب من الممثل خلقها وإن لم تكن النصف الأهم.

-٧-

وبعد أن قمنا بتمثيل نفس التمرين مرة أخرى قال المدير:

والآن وقد خلقتم جسم الدور يمكننا أن نفكر في الخطوة التالية: الخطوة التي تفوق الخطوة الأولى في أهميتها.. ألا وهي "خلق روح إنسانية في الدور".

والواقع أن هذا الخلق قد تم فعلا داخلكم ودون علمكم. والدليل على ذلك أنكم حينما أديتهم في هذه اللحظة جميع الأفعال الجسمانية التي يشتمل عليها المشهد لم تؤدها بطريقة شكلية جافة، وإنما أديتموها بطريقة تدل على اقتناع صادر من صميم نفوسكم.

فكيف حدث هذا التغيير؟

لقد حدث بطريقة طبيعية لأن الرابطة بين الجسم والروح رابطة لا تنفصم وحياة أحدهما مصدر لحياة الآخر وكل عمل جسماني باستثناء الأعمال الآلية الصرفة، يصدر عن شعور داخلي؛ وبالتالي فإن لكل دور جانبين متشابكين أحدهما داخلي والآخر خارجي؛ واشتراكهما في هدف يقربهما من بعضهما البعض ويقوى الروابط التي تربط بينهما.

ثم طلب المدير مني أن أعيد تمثيل مشهد النقود، وبينما كنت أعد الأوراق المالية المسرحية بدرت مني التفاتة إلى « فانيا » أخ زوجتي، ولأول مرة جعلت أسأل نفسي:لماذا يحوم حولي دائماً يا ترى؟» وعندئذ، شعرت أنني لا أستطيع مواصلة التمثيل ما لم أوضح العلاقة القائمة بيني وبين صهري هذا.

وإليكم ما ابتكرته بمساعدة المدير أساساً لتلك العلاقة: لقد اشتري جمال زوجتي وصحتها بثمن فادح هو تلك العاهة التي يقاسي منها أخوها التوأم فقد تحتم إجراء عملية اضطرارية عند ميلادهما، وهكذا تعرضت حياة التوأم الذكر للخطر لإنقاذ حياة الأم وحياة طفلتها ونجا الجميع من براثن الموت، بيد أن المولود الذكر صار أبله وأحدب وقد كان لذلك أثره في حياة الأسرة باستمرار؛ فهي لا تبرح تعاني منه ما تعاني وجعلتني هذه القصة المخترعة أغير تمامًا من موقف إزاء هذا التعس الناقص العقل، فقد امتلأ قلبى بالحنان الصادق نحوه بل شعرت بشيء من تبكيت الضمير لما حدث في الماضي.

وكان هذا كفيلاً ببعث الحياة على الفور في مشهد ذلك الإنسان الشقي وقد خامرني شيئاً من الطرب لاحتراق الأوراق المالية، فإذا بي أقوم بدافع من شعوري بالشفقة عليه بحركات بلهاء لأدخل السرور على نفسه؛ فمن ذلك جعلت أخبط برزم الأوراق على المائدة؛ وأجعل وجهي يقوم بحركات وغمزات مضحكة، وأنا أحل ما يحيط بالرزم من أربطة ملونة والتي بها في النار – وكان « فانيا » يستجيب استجابة حسنة لهذه التصرفات التي كنت أقوم بها عفو الخاطر وحيثما اتفق؛ وقد دفعتني هذه الاستجابة إلى الاستمرار في التفنن على هذه الوتيرة؛ وكانت النتيجة

خلق مشهد جديد كل الجدة. مشهد يتسم بالحياة والمرح والحرارة حتى لقد أعجب به على الفور زملاؤنا الذين كانوا يشاهدوننا؛ وكان هذا مما شجعنا وجعلنا نمضي قدماً – حانت لحظة ذهابي إلى الحجرة المجاورة فتساءلت: إلى أين؟ إلى زوجتي! ولكن من هي زوجتي؟ فلم أكن أستطيع مواصلة تمثيل المشهد؛ ما لم أعرف كل شيء عن هذه السيدة التي تربطني بها في حدود الدور الذي أؤديه رابطة الزوجية. وكانت القصة التي ألفتها عن حياتها قصة موغلة في صبغتها العاطفية. ومع ذلك فقد شعرت بأن الظروف لو كانت حقاً كما تخيلت لكان لتلك الزوجة وطفلها مكانة في نفسي لا تدانيها مكانة.

وفي ضوء هذه الحياة التي جدت على المشهد بدت طريقتنا القديمة في أدائه طريقة باهتة لاقيمة لها. لكم كان يسيراً علي ومدعاة لسروري أن أشاهد الطفل في حمامه! إنني لمأكن بحاجة إلى من يذكرني بالسيجارة المشتعلة. فقد حرصت أشد الحرص على إطفائها قبل مغادرة حجرة الجلوس.

أما عودتي إلى المائدة بما عليها من أموال فهي الآن واضحة وضرورية في وقت واحد معاً، إن ما أعمله فإنما أعمله من أجل زوجتي وطفلي ومن أجل الأحدب الشقي.

ومن ثم اكتسب إحراق النقود مظهراً مختلفاً تمام الاختلاف، ولم يكن علي إلا أن أوجه هذا السؤال إلى نفسي: ماذا كان يجب علي أن أفعل لو أن هذا حدث حقيقة؟ إن الرعب ينتابني لما يتهدد مستقبلي. فالرأي العام لن يتهمني بأنني لص فحسب، بل بأنني قاتل صهري أيضا – أضف إلى ذلك أنني سأعتبر قاتلا لطفلي؛ وما من إنسان يستطيع تبرئة ساحتي في نظر الناس، ولست أدري ماذا يكون رأي زوجتي في بعد قتلي أخاها.

وكان من الضروري ألا أبدي حراكا على الإطلاق وأنا أقلب هذه الاحتمالات في ذهني، غير أن سكوتي كان مفعماً بالحركة والفعل.

أما المشهد التالي الذي كنت أحاول فيه أن أرد صهري إلى الحياة – فقد سارت فيه الأمور على ما يرام من تلقاء نفسها، وكان هذا أمراً طبيعياً نظراً لموقفي الجديد من هذا الصهر.

وهكذا صار التمرين الذي كان قد أصبح من قبل أقرب إلى إثارة الملل في نفسي يوقظ فيها الآن مشاعر زاهية دفاقة ليس فيها شيء من الملل، كما بدت لى الطريقة التي اتبعت في خلق الناحيتين الجسمانية والروحية للدور طريقة ممتازة، على أنني كان يساورني شعور بأن أساس نجاح هذه الطريقة يعود إلى ما لكلمة «لو» من مفعول سحري. وإلى الظروف المحيطة بالموقف – لقد كان هذان العاملان، وبالأحرى: لو.. والظروف.. هما اللذان ولدا في نفسي الدافع الداخلي: فلماذا لا يكون من الأسهل إذن أن نعمل مبتدئين من هذين العاملين مباشرة، بدلاً من قضاء كل ما نقضيه من وقت على الأهداف الجسمانية.

لقد دار كل هذا في بالي، ولم أطق إلا أن أذكره للمدير الذي وافقني قائلاً:

بالطبع – وهذا هو ما اقترحت عليك القيام به منذ أكثر من شهر عندما مثلت هذا المشهد لأول مرة.

فقلت: ولكن في ذلك الوقت كان يصعب على أن أنبه مخيلتي وأجعلها تنشط لعمل ما أريد.

قال المدير: نعم أما الآن فقد تيقظت مخيلتك تماما، ومن السهل عليك الآن أن تخترع المواقف الخيالية فحسب، بل أن تعيش تلك المواقف وتشعر بحقيقتها. فلماذا حدث هذا التغير؟ لقد حدث لأنك في البداية كنت تبذر بذور خيالك في تربة قاحلة، إذ أن التقلصات الخارجية والتوتر الجسماني والحياة العضلية الخاطئة تربة رديئة لا يمكنك أن تزرع فيها الصدق والشعور الحق. أما الآن فقد أصبحت لك حياة جسمانية صحيحة. كما أصبح إيمانك بتلك الحياة قائماً على المشاعر النابعة من طبيعتك ذاتها، وأنت لم تعد تبني تخيلك في الهواء على غير أساس أو

بطريقة عامة. لم يعد تخيلك صورة معنوية مجردة، ونحن إذ نلجأ بسرور إلى الأفعال الجسمانية الحقيقية وإلى إيماننا بها، فإنما نفعل ذلك لأنها في متناول يدنا وتستجيب إلى ما ندعوها إليه.

وإننا نستخدم تكتيكا واعياً أو طريقة فنية شعورية لخلق القوام الجسماني لدورما، ثم نستعين بذلك القوام حتى نتمكن من خلق الحياة الباطنية اللاشعورية التي يستمد منها الدور روحه.

-٨-

واصل المدير اليوم شرح طريقته فأوضح لنا ما خفي من ملاحظاته مشبها التمثيل بالسفر فقال:

هل سبق لكم القيام برحلة طويلة؟ إذا كان هذا قد حدث فلاشك أنكم تذكرون التغيرات العديدة المتتابعة فيما كنتم تشعرون به وفيما كانت تقع عليه أنظاركم، وهذا نفسه هوما يحدث على خشبة المسرح، فنحن حينما نسير قدماً وفقاً لسلسلة من الأفعال الجسمانية، نجد أنفسنا على الدوام في مواقف وأمزجة نفسية وأجواء متخيلة ومظاهر الإخراج تتجدد وتختلف باستمرار كما يصبح الممثل على اتصال بأناس لم يكن يعرفهم من قبل ويشاركهم حياتهم.

ويقود خطوات الممثل طوال المسرحية داخل المنصة أو خارجها، سلسلة أفعالهالجسمانية، ويكون طريقه مرسوما بدقة بالغة لا يمكنه إزاءها أن يضل طريقه أو أن ينحرف عنه. ومع ذلك فليس الطريق نفسه هو الذي يستهوى روح الفنان في أعماق الممثل، وإنما ينحصر اهتمامه في الظروف والأحوال الداخلية للحياة التي قادته إليها المسرحية، فهو يحب الأجواء الجميلة المتخيلة التي ينطوي عليها دوره، وما تثيره تلك الأجواء من مشاعر.

وأمام الممثلين طرق مختلفة للوصول إلى غايتهم وهم في ذلك أشبه بالرحالة المسافرين، فمنهم أولئك الذين يعيشون أدوارهم حقيقة ويحسونها بأجسامهم،

ومنهم أولئك الذين يكتفون بأداء الإطار الخارجي للدور، ومنهم أولئك الذين يستكثرون من الحيل والخدع القديمة المألوفة ويمثلون كما لو كان التمثيل حرفة من الحرف، ومنهم أولئك الذين يجعلون أدوارهم مجرد محاضرة أدبية جافة، ومنهم الذين يستغلون أدوارهم لاستعراض أنفسهم استرعاء الأنظار المتفرجين.

فكيف يمكنكم أن تقوا أنفسكم الانزلاق في الطريق الخاطئ؟ ينبغي أن يكون لكم عند كل منحنى من منحنيات الطريق رقيب مدرب ساهر العين كامل المرانة ينبهكم إلى الاتجاه الصحيح، أما هذا الرقيب فهو إحساسكم بالصدق الذي يتعاون وإحساسكم بالإيمان بما تفعلون، ليبقيكم على الطريق القويم...

والسؤال التالي هو: ما هي المادة التي نستخدمها لشق طريقنا هذا؟

قد يبدو لأول وهلة أنه ما من سبيل أفضل من استخدام الانفعالات الحقيقية، بيد أن الأشياء لا يمكن الاعتماد عليها بدرجة كافية، وهذا هو السبب الذي يجعلنا نلجأ إلى "الفعل الجسماني".

ومع ذلك فثمة شيء أهم من الأفعال ذاتها، ألا وهو صدق تلك الأفعال وإيماننا بها. وعلة ذلك أنه حيثما وجدت الصدق والإيمان وجدت الشعور والخبرة، ويمكنكم أن تتحققوا من ذلك إذا قمتم بأدنى فعل تؤمنون به إيماناً حقيقياً، فإنكم تجدون انفعالاً يتبع ذلك الفعل بصورة مباشرة وتلقائية وبطريقة طبيعية.

وهذه اللحظات التي يتحقق فيها الإيمان لحظات جديرة بتقديرنا العظيم مهما بلغ قصرها، وهي ذات أهمية كبيرة على خشبة المسرح؛ سواء كان ذلك في الأجزاء الهادئة من إحدى التمثيليات أو في المواقف التي تحيون فيها حياة فاجعة أو حياة مؤثرةولا حاجة بكم لأن تذهبوا بعيداً لتجدوا أمثلة لما أقول.

ثم يتلفت تورتسوف إلي ويسألني: ما الذي كان يشغلك في أثناء تمثيلك القسم الثاني من ذلك التمرين؟ لقد اندفعت إلى المدفأة والتقطت حزمة من الأوراق المالية، ثم حاولت ان ترد صهرك القاصر التفكير إلى وعيه، ثم أسرعت

لإنقاذ الطفل المشرف على الغرق كان هذا هو الإطار الذي جرت بمقتضاه أفعالك الجسمانية البحتة، والذي أنشأت في حدوده حياة دورك الجسمانية بطريقة منطقية وطبيعية.

وإليكم مثالاً آخر:

ما الذي كان يشغل "ليدى ماكبث" عندما وصلت إلى ذروة مأساتها؟ إنه عمل جسماني بحت هو غسل بقعة من الدم علقت بيدها.

وهنا يقاطعه «جريشا» معترضاً لأنه لم يكن يجد في هذا الكلام ما يقنعه بأن مؤلفاً عظيماً مثل شكسبير يمكن أن يكتب آية من آياته لا لشيء إلا ليجعل بطلته تغسل يديها أو نقوم بعمل طبيعي مماثل.

ويجيبه المدير بلهجة ساخرة: يا له من تصرف مخيب للآمال حقاً؟ تصوروا أن المأساة لم تخطر على بال شكسبير.. كيف أمكنه أن يتغاضى عن كل ما يستطيع الممثل أن يبديه من توتر وجهد وإلهام وشجن؟ لشد ما يشق على المرء التضحية بحقيبة الخدع والحيل التمثيلية العجيبة كلها لكي يلتزم حدود الحركات الجسمانية الصغيرة والحقائق البسيطة والإيمان الخاص بواقعية هذه الحركات وتلك الحقائق؟

ستدرك يا سيد جريشا في الوقت المناسب أن مثل هذا التركيز ضروري إذا كنت تريد أن تكون لك مشاعر حقيقية، وسيأتي اليوم الذي تعرف فيه أن الكثير من لحظات الانفعال العظيمة تبدأ في الحياة الواقعية أيضا بحركة عادية صغيرة طبيعية – هل يدهشك ذلك؟ إذن دعني أذكرك باللحظات الكئيبة التي تصاحب مرض شخص عزيز وإشرافه على الموت. ما الذي يشغل بال زوجة الرجل المحتضر أو بال صديقه الحميم؟ إن الذي يشغلها هو المحافظة على الهدوء في الحجرة وتنفيذ أوامر الطبيب وقياس درجة الحرارة، ووضع الكمادات على جبهة المريض، كل هذه الأفعال البسيطة تكتسب أهمية بالغة في أثناء الصراع ضد الموت.

ونحن معشر الفنانين يجب أن ندرك أن الحركات الجسمانية الصغيرة نفسها تكتسب؛ عندما نطعم بها ظروفاً معينة أهمية عظيمة، وذلك لما لها من تأثير على مشاعرنا. إن غسل الدماء بالفعل كان قد أعان ليدى ماكبث على تنفيذ خططها التي رسمتها لبلوغ مطامحها؛ ولم يكن من قبيل الصدفة أن نجد بقعة الدم مرتبطة في ذاكرتها طوال مونولوج النوم بمقتل دنكان: إن فعلاً جسمانياً بسيطاً يصبح له دلالة نفسية عظيمة وذلك لأن الصراع الداخلي الكبير يتلمس متنفساً في هذا الفعل الخارجي.

وإني لأتساءل: لماذا يكون لهذه الرابطة المتبادلة بين الجسم والنفس تلك الأهمية البالغة في وسائلنا الفنية المسرحية؟ ولماذا أنوه تنويهاً خاصاً بهذه الطريقة الأولية من طرق التأثير على مشاعرنا؟

لو أنك قلت لممثل: إن دوره غني بما فيه من فعل نفساني، وإنه زاخر بما فيه من عناصر الفجيعة العميقة، لبادر في الحال إلى اعتصار نفسه اعتصاراً وأخذ يبالغ في إظهار انفعالاته، وتمزيق مشاعره تمزيقاً، والتنقيب في أغوار نفسه وتحميل عواطفه من العنف ما لا طاقة لها به، أما إذا طلبت إليه أن يحل لك مشكلة مادية بسيطة وأحطت تلك المشكلة بظروف شيقة محركة للمشاعر رأيته يقبل على أدائها، دون أن يجشم نفسه عناء النظر في هذه المشكلة، ودون أن يحملها حتى مئونة التفكير العميق فيما إذا كان ما يفعله سيتمخض عن موقف نفساني، أو عن موقف من مواقف المأساة أو موقف درامي.

وإنك إذا عالجت الانفعالات والعواطف بهذه الطريقة تجنبت كل مبالغة وكل عنف. وكانت النتيجة التي تحصل عليها نتيجة طبيعية وبديهية ولا يعتورها أي نقص... ونحن نجد في روايات كبار الشعراء أن أبسط الأفعال نفسها محوطة بظروف هامة وضعت لخدمة هذه الأفعال. وأنها – أي هذه الأفعال – تخفي في طياتها جميع ألوان المغريات الإثارة مشاعرنا.

هذا وثمة سبب آخر. سبب عملي وبسيط لمعالجة المواقف النفسية الدقيقة. ولحظات المأساة القومية عن طريق الأفعال الجسمانية الصادقة: ذلك أن الممثل كي يصل إلى الذري المفجعة العظيمة يجب عليه أن يجهد قواه الخالقة إلى أقصى ما يستطيع. وهذا أمر صعب للغاية، إذ كيف يمكنه أن يصل إلى الحالة النفسية اللازمة إذا كان مفتقراً إلى المثيراتالطبيعية التي يستطيع أن ينبه إرادته بها؟ إن هذه الحالة لا تحققها إلا الحاسة الخالقة وحدها. وأنت لا يمكنك أن تضطر هذه الحاسة إلى الظهور اضطراراً. فإذا استخدمت طرقاً غير طبيعية كنت قمينا بانتهاج وجهة خاطئة. والانفعال انفعالاً زائفاً بدلاً من أن تنفعل انفعالاً صادقاً حقيقياً. إن الطريق السهل طريق مألوف ومعتاد والى. إنه الطريق الذى لاتلقي فيه إلا أقل قدر من المقاومة.

ولكي تتجنب ذلك الخطأ. يتعين عليك أن تتمكن من شيء حقيقي يمكن لمسه. وتؤكد لنا أهمية الأفعال الجسمانية في المواقف التي تشتد فيها روح الفجيعة أو روح التأثر بالدراما) أن تلك الأفعال كلما ازدادت بساطتها سهل عليك فهمها. كما سهل عليها هي أن تقودك إلى هدفك الحقيقي. وبمنأى عن العوامل التي تغريك بالتمثيل الآلي.

إن كنت تقوم بدور مفجع (تراجيدى). فينبغي أن تعالجه دون التجاء إلى التقلصات العصبية وبغير أنفاس مبهورة ولا مقطوعة ودون عنف. وأهم من ذلك كله: لا تحاول الوصول إليه دفعة واحدة. وإنما يكون ذلك تدريجياً ومنطقياً وبتنفيذ سلسلة متصلة من الأفعال الجسمانية التي تؤمن بصدقها تنفيذاً صحيحاً – فإذا ما اكتملت دربتك على هذه الوسيلة الفنية لمعالجة مشاعرك فإن وضعك إزاء اللحظات المفجعة سيتغير كلية. وستتخلص من شعورك بالرهبة منها.

ولا تختلف معالجة الدراما والمأساة عن معالجة الملهاة والفودفيل إلا من حيث الظروف التي تحيط بانفعال الشخصية التي تصورها، ففي تلك الظروف تكمن القوة الرئيسية والمعنى الأساسي لهذه الأفعال. وعلى ذلك لا تفكر في

انفعالاتك وعواطفك إطلاقاً. إذا ما طلب منك أن تقوم بتمثيل دور في مأساة. وإنما فكر فيما ينبغي لك أن تفعله.

وعندما فرغ تورتسوف من كلامه هذا ساد الصمت لحظات قليلة قطعها «جريشا » الذي لا يمل كعادته من الجدل بقوله:

ولكني أعتقد أن الفنانين لا يسعون على الأرض ملتصقين بها. وإنما يطيرون محلقين فوق السحاب.

ويجيبه تورتسوق بابتسامة خفيفة:-

يروقني تشبيهات، ولكننا سنبحث هذا الأمر بعد قليل.

-٩-

لقد اقتنعت اقتناعاً حقيقياً - في أثناء درس اليوم بجدوى الطريقة الفنية التي نتبعها ذلك أنني تأثرت تأثراً بالغاً وأنا أشاهد تطبيقها عملياً. فقد قامت "داشا "- إحدى زميلاتي في الفصل - بتمثيل مشهد من مسرحية « براند » مشهد الطفل الذي تخلى عنه أبواه. ومؤداه أن فتاة تعود إلى بيتها فتجد شخصاً ما قد ترك طفلاً على عتبة دارها فينتابها الضيق بادئ ذي بدء ولكنها سرعان ما تقرر أن تتبنى الطفل:إلا أن الطفل العليل يموت بين ذراعيها.

والسبب في أن داشا تجد متعة في هذا النوع من المشاهد - أعنى المشاهد التي يكون بها أطفال - هو أنها هي نفسها كانت فقدت طفلها من مدة ليست بالطويلة. وكانت قدحملت به دون أن تربطها بأبيه رابطة الزواج.. وقد أسر أحدهم إلى بهذا الخبر باعتباره إشاعة مما تلهج به الألسن ولكن بعد أن رأيتها اليوم تمثل ذلك المشهد. لم يعد يخالجني أدنى شك في صدق هذه القصة فقد كانت الدموع تنهمر على خديها طوال المشهد وكان فيما يتدفق منها من حنان ما أقنعنا بأن قطعة الخشب التي كانت تحملها، إنما هي طفل حي حقيقة. فقد كنا نشعر بوجود الطفل في اللفائف التي تدثره. وعندما حلت لحظة وفاة الطفل أمرها المدير

بالتوقف عن التمثيل خوفاً مما قد يصيبها نتيجة لما تعانيه من الانفعالات التي بلغت من التأثر أقصاه...

وهناك كانت عيوننا جميعاً مغرورقة بالدموع ولم نملك إلا أن نسأل تورتسوف:

لماذا ندرس ماضي حياة الناس وأهدافهم وأفعالهم الجسمانية مادمنا نرى الحياة نفسها على هذا النحو في وجه داشا؟

ويجيبنا تورتسوف بلهجة تنم عن سروره: ها أنتم أولاء ترون ما يستطيع الإلهام أن يخلقه إنه ليس في حاجة إلى أية طريقة فنية وإنما هو يعمل في دقة بمقتضى قوانين فننا،لأنها قوانين أرست أسسها الطبيعة ذاتها، لكنكم لا تستطيعون الاعتماد على مثل هذه الظاهرة كل يوم فقد يحدث في ظروف أخرى أن تختفي، وعندئذ...

وتقاطعه داشا بقولها: « بل أنها لتظهر بكل تأكيد »

ثم سارعت بإعادة تمثيل المشهد الذي كانت قد مثلته مثل برهة وكأنها كانت تخشى احتمال أن يضمحل إلهامها. وكان تورتسوف يميل في البداية إلى أن يمنعها من التمثيل حماية لجهازها العصبي الغض، ولكن داشا لم تلبث أن توقفت من تلقاء نفسها لعجزها عن القيام بأي شيء.

وهناك سألها تورتسوف: وماذا عساك تفعلين في تلك المشكلة إذن؟ إنك تعلمين أن المدير الذي يلحقك للعمل بفرقته سيتمسك بأن تجيدي التمثيل لا في ليلة الافتتاح وحدها بل في جميع الليالي التالية. وإلا لم تنجح المسرحية إلا في حفلة الافتتاح ثم يكون نصيبها السقوط.

وتجيبه داشا: كلا إن كل ما يلزمني هو أن «أشعر » وبعد ذلك أستطيع أن أجد التمثيل».

ويقول لها تورتسوف: إني أستطيع أن أفهم رغبتك في الوصول إلى مشاعرك

وانفعالاتك دفعة واحدة. وهذا جميل بالطبع. ولو أننا تمكنا من العثور على طريقة تيسر لنا دائماً تكرار التجارب الانفعالية الناجحة لكان ذلك شيئاً مدهشاً... إلا أن المشاعر لا سبيل إلى تثبيتها. فهي تتسرب من خلال أصابعنا كما يتسرب الماء. وهذا هو السبب في ضرورة العثور على وسائل أكثر ضماناً للتأثير على انفعالاتك وتقويتها سواء شئت هذا أولم تشائيه.

بيد أن داشا التي كانت تعجب بإبسن وتتحمس له. أطاحت جانباً بفكرة استخدام الوسائل الجسمانية في الخلق الفني. وأخذت تستعرض جميع الطرق الممكنة في هذا السبيل: والوحدات الصغيرة والأهداف الداخلية وابتكارات الخيال.

ولكن شيئاً من ذلك لم يستهوها بالقدر الكافي. ثم اضطرت في النهاية إلى قبول الأساس الجسماني، بعد أن اتجهت شتى الاتجاهات. وبعد أن حاولت جهدها أن تتجنب الالتجاءإلى هذا الأساس، وكان تورتسوف يعينها ويوجه خطواتها. ولم يحاول أن يبحث لها عن أفعال جسمانية جديدة لكنه كان يقصر جهوده على العودة بها إلى الأفعال التي كانت هي نفسها قد استخدمتها بوحي من بديهتها استخداماً رائعاً.

وقد أجادت داشا التمثيل هذه المرة. وكان أداؤها يتسم بالصدق والإيمان معاً. ومع ذلك فلم يكن ثمة مجال للمقارنة بين أدائها ذاك وأدائها الأول.

ولما فرغت من تمثيلها قال لها المدير:

ولقد كان تمثيلك جميلاً لكنك لم تمثلي نفس المشهد. لقد غيرت هدفك. لقدطلبت منك أن تمثلي المشهد وبين ذراعيك طفل حي. فقدمت مشهد به قطعة منالخشب جامدة ولا حياة فيها ملفوفة في مفرش. وكانت أفعالك كلها تجرى وفقاً لذلك وكان تناولك العصا يتسم بالمهارة؛ ولكن طفلاً تدب فيه الحياة كانت العناية بهتستلزم عدداً كبيراً جداً من الحركات التفصيلية التي أغفلتها تماماً في هذه المرة.

إنكِ في المرة الأولى وقبل أن تلقي الطفل المزعوم في ملابسه كنت قد أبرزت رجليه الدقيقتين وذراعيهالصغيرتين، كنت تتحسسينها بالفعل، ثم أخذت تقبلينها بفيض من الحنان والحب،وتهمسين له بكلمات كلها عطف وتبتسمين له من خلال دموعك وكان ذلك شيئاً مؤثراً حقاً، أما هذه المرة فقد أغفلت كل هذه التفاصيل المهمة. وهذا أمر طبيعي لأنها عصامن الخشب ليس لها ذراعان أو رجلان.

وفي المرة السابقة. عندما كنت تحيطين رأس الطفل بقطعة القماش كنت تبدين عناية واثقة حتى لا يضغط القماشعلى خديه. وبعد أن فرغت من لفه وربطه جعلت تنظرين إليه مزهوة مسرورة.

فحاولي الآن أن تصححي خطأكِ، وأعيدي تمثيل المشهد وفي أحضانك طفل من لحم ودم لا عصا من الخشب.

وتمكنت داشا أخيراً وبعد جهد عظيم من أن تستعيد – بطريقة شعورية – ماكانت قدأحست به بطريقة لا شعورية وهي تمثل المشهد في المرة الأولى وما أن آمنت داشا بوجود طفل حقيقي بين ذراعيها حتى انهمرت الدموع من عينيها... وعندما فرغت منتمثيل المشهد أثنى المدير على ما قامت به بوصفه مثالاً ناجحاً لا يسامي في براعته لما كان يدعونا إليه ويعلمنا إياه.

ولكني كنت لا أزال غير راض بما فعلته داشا، وأصررت على أنها لم تفلح في تحريكمشاعرنا، كما أثارتها في تلك المرة التي تفجرت فيها مشاعرنا وهي تمثل الدور أول ما مثلته.

وهنا يقول تورتسوف: لا بأس، ما إن يتم التمهيد النفسي وتبدأ مشاعر الممثل تجيش في صدره، حتى يتمكن من التأثير على المتفرجين حالما يجد لها متنفسا ملائماً في بعض الإيحاءات الفكرية.

إنني لا أريد أن أجرح أعصاب داشا الفنية، ولكن لنفرض أنها كان لها طفل جميل من دمها ولحمها وأنها كانت تحبه حباً جماً، ثم توفي ذلك الطفل فجأة ولما

يمض على ميلاده أشهر قليلة. ولنفرض أن ما من شيء كان يمكن أن يعزيها عن فقده إلى أن أشفقت عليها الأقدار فإذا هي تجد على عتبة دارها طفلاً أجمل من طفلها نفسه.

وكانت هذه طلقة أصابت داشا في الصميم، فلم يكد تورتسوف ينتهي من كلامه حتى أجهشت الفتاة بالبكاء وهي تحمل العصا الخشبية بين أحضانها في تأثر يفوق تأثرها في المرة الأولى ذاتها..

وأسرعت أنا إلى تورتسوف لأقول له: انه قد مس بمحض الصدفة الوتر الحساس من قصه داشا المؤسية. فانتابه الجزع واندفع إلى المسرح ليوقف المشهد، بيد أنه سمر في مكانه من فرط دهشته إزاء روعة التمثيل، ولم يجد في نفسه الشجاعة على إيقافه.

وذهبت بعد ذلك إلى تورتسوف لأحدثه فقلت له: أليس صحيحاً أن داشا كانت في هذه المرة تعيش مأساتها الشخصية الحقيقية؟ إن كان ذلك صحيحا فأنت لا تستطيع أن ترجع نجاحها إلى أي ضرب من ضروب الصنعة أو الفن الإبداعي. فلم يكن ذلك النجاح إلا من قبيل الصدفة.

وهنا يسألني تورتسوف بدوره هذا السؤال المضاد: والآن قل لي أنت: هل كان تمثيلها في المرة الأولى من الفن في شيء؟

فقلت: بالطبع..

– لماذا؟

– لأنها تذكرت بداهة مأساتها الشخصية فثارت أشجانها.

– إذن فالظاهر أن المشكلة قائمة في أنني أوحيت إليها ب «لو» جديدة بدلاً من أن تجدها بنفسها.

ثم أردف قائلاً: إني لا أستطيع أن أرى أي فارق حقيقي بين قيام الممثل نفسه بإحياء ذكرياته وبين قيامه بذلك بمساعدة شخص آخر. فالمهم هو أن

تحتفظ الذاكرة بهذه المشاعر وأن تبعث فيها الحياة إذا وجدت الحافز. وعندئذ لا يسع الممثل إلا أن يؤمن بتلك المشاعر بكل جسمه وروحه.

فقلت أجادله: إني أوافق على ذلك. إلا أنني لازلت أعتقد أن داشا لم تتحرك مشاعرها بتأثير أية خطة من خطط الأفعال الجسمانية، وإنما حدث ذلك بتأثير الإيحاء الذي قدمته أنت إليها..

فقاطعني المدير قائلاً: إنني لا أنكر ذلك لحظة واحدة، فكل شيء يتوقف على الإيحاء التصويرى، ولكن الذي يجب عليك معرفته هو متى وكيف تأتي به. ولنفرض أنك ذهبت إلى داشا وسألتها عما إذا كان ممكناً أن تتأثر بإيحائي لو أنني أوحيت إليها به بأسرع مما فعلت، وذلك عندما كانت تمثل المشهد للمرة الثانية وهي تلف العصا الخشبية دون أن يبدو عليها أي مظهر من مظاهر التأثر. وقبل أن تلمس ذراعي اللقيط ورجليه وتقبلها، وقبل أن يحدث التبدل في ذهنها هي فيحل فيه طفل جميل يتدفق حياة محل العصا... إني لمقتنع بأن الإيحاء إليها في تلك اللحظة بأن تلك العصا الملفوفة بالخرقة القذرة هي ابنها الصغير لا يمكن إلا أن يجرح مشاعرها:صحيح أنه كان من الممكن أن تبكي بتأثير المطابقة أو التشابه العرضي بين هذا الإيحاء وبين مأساة حياتها. إلا أن البكاء على الطفل الراحل ليس هو نفس البكاء الذي يستدعيه هذا الموقف بالذات. حيث تحل الفرحة بالطفل الجديد محل الحزن على الطفل الفقيد.

وبالإضافة إلى ذلك فأنا أعتقد أن داشا كانت ستنفر من العصا الخشبية وتحاول الابتعاد عنها، وكان يمكن أن تنهمر دموعها مدراراً، ولكن ليس بسبب الطفل المسرحي الذي هو العصا. كما أن دموعها في هذه الحالة يكون مصدرها ذكرياتها عن طفلها المتوفي. وليس هذا هو المطلوب. كما أنه ليس ما فعلته عندما مثلت المشهد لأول مرة وهي لم تستطع البكاء علي الطفل كما بكت في المرة الأولى إلا بعد أن كونت صورته في ذهنها..

ولقد تمكنت من الحدس باللحظة المناسبة ثم ألقيت إليها بإيحائي الذي شاءت الظروف أن يتفق وأشد ذكرياتها تأثيرا في نفسها. فكانت النتيجة ذات أثر عميق على مشاعرنا..

وكانت هناك نقطة أخيرة بعد هذا كله أردت عنها إيضاحاً فسألته:

ألم تكن داشا حقاً في حالة هذيان وهي تمثل؟

فقال وهو يضغط على كلماته مؤكداً: كلا إنها لم تكن البتة في شيء من ذلك. إن ما حدث لم يكن اقتناعها بأن عصا من الخشب قد انقلبت بالفعل إلى طفل حي، بل هو اقتناعها باحتمال حدوث هذا في مجرى المسرحية، الأمر الذي لو حدث لها في الحياة الواقعية لأمكن أن يكون فيه خلاصها، لقد كانت داشا تؤمن بما يصدر عنها من أفعال الأمومة، وما ينطوي عليه قلبها من حب. كما كانت تؤمن بجميع الظروف المحيطة بها.

ومن ثم فأنت تدرك الآن أن هذه الطريقة من طرق إيقاظ المشاعر لها قيمتها الكبيرة. لا عند قيامك بتمثيل دورك للمرة الأولى فحسب، بل عندما ترغب في تمثيل ذلك الدور مرة أخرى كذلك. لأنها تمدك بالوسائل اللازمة لتنبيه المشاعر التي سبق أن خبرتها. ولولا المقدرة على استعادة هذه المشاعر لما توهجت أمامنا لحظات الإلهام في تمثيل الممثل إلا مرة واحدة فقط لتختفي بعد ذلك إلى الأبد.

-١٠-

خصص درس اليوم لاختبار ما لدى كل طالب من إحساس بالصدق وكان « جريشا » أول من نودي على اسمه. وقد طلب منه أن يمثل أي مشهد يحلو له، فاختار شريكته المعتادة سونيا وقاما بتمثيل المشهد معا. فلما فرغا من ذلك قال له المدير: إن ما قمت به الآن كان صحيحاً ويستحق الإعجاب من وجهة نظرك أنت، وهي وجهة نظر الصناع ذوى المهارة الفائقة الذين لا يعنون إلا بالكمال الخارجي للأداء.

ولكنك لم تستطع أن تجعل مشاعري تساير تمثيلك لأن ما أبحث عنه في الفن هو شيء طبيعي، شيء له صفة الخلق العضو، وبالأحرى الشيء الذي يستطيع أن يبعث الحياة في دور لا روح فيه.

إنك تستخدم نوعاً من الصدق المصطنع الذي يعينك على رسم الشخصيات وتصوير الانفعالات والعواطف تصويراًآلياً. أما الصدق الذي اعنيه فهو الصدق الذي يساعد على خلق الشخصيات نفسها وإثارة الانفعالات الحقيقية إن الفارق بين فنك وفني هو نفس الفارق بين كلمة يبدو وكلمة يكون. إنني لا أبتغي بغير الصدق الحقيقي شيئاً. أما أنتفإنك تكتفي بمظهر ذلك الصدق. أنا أتمسك بتحقيق الإيمان الصادق، أما أنت فتريد الاكتفاء بالثقة التي يوليك إياها جمهورك من المتفرجين. إنهم لا يشكون وهم ينظرون إليك في أنك ستؤدى جميع القوالب والصور المقررة أداء كاملاً، وهم يعتمدون في إنجازك لهذا على مهارتك، اعتمادهم على مهارة البهلوان الخبير بصناعته. والمتفرج لا يعدو أن يكون من وجهة نظرك شخصاً جالساً لمجرد النظر، أما عندي أنا فهو سواء شئت أو لم أشأ؛ شاهد على مجهودي الخلاق وشريك فيه. إنه ينجذب إلى صميم الحياة التي يشاهدها على المسرح ثم يؤمن بها.

وبدلاً من أن يقرع جريشا الحجة بالحجة فإنه يقول في لهجة لا تخلو من حدة ومرارة: إن للشاعر بوشكين رأيًا مخالفًا عن الصدق في الفن. ثم استشهد لذلك بالبيتين الآتين:

إن حشداً من الحقائق المتواضعة لهو أعظم قيمة

من الأوهام التي ترفعنا فوق مستوى أنفسنا

وهنا يقول ترتسوف: إني أوافقك وأوافق بوشكين أيضا لأنه يتحدث عن الأوهام التي نستطيع نحن أن نؤمن بها. وإن إيماننا بها هو الذي يرفعنا. وهذا دليل قوي يؤيد الرأي الذي يقول بوجوب أن يكون كل شيء حقيقياً في حياة الممثل

المتخيلة وهو واقف على خشبة المسرح. وهذا هو ما لم أشعر به في تمثيلك.

ثم أخذ تورتسوف يستعرض المشهد بالتفصيل ويصحح ما جاء به من أخطاء كما فعل معي من قبل في مشهد النقود المحترقة، وبعد ذلك حدث شيء ترتب عليه أن استمعنا إلى خطاب طويل لا يعدله شيء في جزيل إرشاداته؛ فقد حدث أن توقف جريشا عن التمثيل فجأة وقد اربد وجهه من الغضب وأخذت شفتاه ترتجفان ويداه ترتجفان. ثم هو ينفجر قائلاً – بعد أن ظل يصارع انفعالاته بعض الوقت:

لقد مضت شهور ونحن نحرك كراسينا من مكان لآخر، ونغلق الأبواب ونشعل الحرائق. وليس هذا من الفن في شيء – إن المسرح ليس سيرك، في السيرك تكون الأفعال الجسمانية مفهومة ومقبولة، إذ من المهم جدًا أن يتمكن المرء من الإمساك بالأرجوحة أو القفز فوق ظهر الحصان لأن الحياة في السيرك تتوقف على المهارة البدنية ولكنك لا تستطيع أن تزعم إلى أن عظماء الكتاب قد أخرجوا للناس روائعهم لكي ينشغل أبطالهم بتمارين الأفعال الجسمانية. الفن حر طليق وهو لهذا يحتاج إلى الغرض الذي لا حد له، لا إلى الحقائق الجسدية الصغيرة التي تتحدث عنها – إننا يجب أن نكون أحراراً لاقتحام المعارك العظيمة. بدلاً من الزحف على الأرض كالصراصير.

ولم يكد جريشا يفرغ من هذا حتى قال المدير: إن احتجاجك يدهشني فلقد كنت أعدك – حتى هذه اللحظة – ممثلاً يمتاز بمهارته في الأداء الخارجي، وإذا بنا اليوم نجد فجأة أن آمالك وأشواقك جميعاً تتجه نحو السحب – إن ما يشل جناحيك إنما هو تلك الأكاذيب المقررة والتقاليد السطحية التي درج عليها العرف، أما ما يمكن أن يحلق بك فهو الخيال والشعور والفكر. ومع ذلك فإن خيالك ومشاعرك تبدو وكأنها مشدودة بسلاسل هنا في نطاق هذه القاعة.

إن لم تحملك سحابة من الإلهام ترتفع بك إلى أعلى، فإنك ستشعر بحاجتك – أنت بالذات أكثر من أي شخص آخر من الموجودين هنا – إلى تلك التمارين

البسيطة المرتبطة بهذا العالم الأرضي والتي كنا نقوم بها، ومع ذلك فالظاهر أنك تخشى تلك التمارين نفسها وتعدها مما ينحط بقدر الفنان.

إن راقصة الباليه تلهث وتبذل جهداً عنيفاً، ويتصبب جسمها عرقاً في أثناء قيامها بتمريناتها اليومية الضرورية. وذلك قبل أن تتمكن من أداء رقصاتها الرشيقة المحلقة أمام الجمهور في المساء. ويتعين على المغني أن يقضي صباحه وهو يرفع عقيرته بالغناء، ويرسل الأنغام من أنفه، ثم يحاول أن يطيلها قدر طاقته مطوراً حجابه الحاجز على الأنفاس العميقة الطويلة، باحثاً عن طنين جديد للنغمات الصادرة من رأسه، وذلك إذا أراد أن يتمكن في المساء من سكب روحه في أغانيه. وليس في الدنيا فنان يستعلى على موالاة جهازه العضوي بالتمرينات التي لا بد له منها لكي يؤدي المطلوب منه أداء سليماً منتظماً.

فلماذا تترفع عن ذلك وتستعلى عليه كأنك بدع من سائر الفنانين؟ ولماذا تحاول التخلص كلية من الجانب الجسماني، بينما نحاول نحن أن نقيم أوثق الروابط بين طبيعتنا الروحية وطبيعتنا الجسمانية؟ ومع كل فقد حرمتك الطبيعة الشيء الذي تتوق إليه بالذات، أعنيالمشاعر والتجارب الفنية الرفيعة. ووهبتك بدلاً منها المهارة الجسمانية التي تتيح لك إبراز مواهبك.

إن أولئك الذين يفوقون غيرهم في التحدث عن الأشياء السامية، هم أنفسهم – في الأغلب الأعم – أولئك المحرومون من السجايا التي ترفعهم إلى المدارج العليا، إن أولئك يتحدثون عن الفن والإبداع بعواطف زائفة مصطنعة؛ وبطريقة ملفوفة غير واضحة. أما الفنانون الحقيقيون فإنهم يتحدثون عن الفن بألفاظ بسيطة ومفهومة.. وما عليك إلا أن تفكر في هذا؛ وتفكر أيضاً في أنك تستطيع أن تكون ممثلاً مجيداً في أدوار معينة ومعواناً للفن مسهماً فيه بعمل نافع مفيد.

وانتهى بذلك اختبار جريشا؛ وحل دور سونيا فأدهشني أن أراها تؤدي جميع التمارين البسيطة أداء ممتازاً. وقد أثنى المدير عليها، ثم أعطاها سكيناً لقطع

الأوراق واقترح عليها أن تطعن نفسها بها، فما كادت سونيا تشم رائحة المأساة حتى رأيناها تمعن في المبالغة؛ وعندما وصلت إلى ذروة المشهد إذا هي ترسل قدراً كبيراً من الصياح والصخب لم تملك حياله سويالضحك.

وهنا يقول لها المدير:

لقد وفقت في الجزء المضحك فنسجت لنا صورة بهيجة، وأقنعتني بما فعلت. أما الأجزاء المؤثرة القوية فقد تعثرت خطاك، وهذا يدل على أن إحساسك بالصدق مقصور على ناحية واحدة، إذ أنه يتجاوب مع الملهاة ولا يتلاءم مع الأدوار المؤثرة – ويجب عليكما أنت وجريشا: أن تعثرا على مكانكما الطبيعي في المسرح. وإنه لأمر بالغ الأهمية في فن التمثيل أن يهتدي كل ممثل إلى اللون الذي يلائمه بصفة خاصة.

-١١-

وكان اليوم هو دور «فانيا » في الاختبار، وقد قام بتمثيل مشهد النقود المحترقة بالاشتراك معنا أنا وماريا. وشعرت أن فانيا لم يسبق له أن أجاد تمثيل الجزء الأول إجادته له في تلك اللحظة، فقد أدهشني بما أبداه من إحساس بالتناسب بين أجزاء الدور؛ وأقنعني مرة أخرى بما لديه من موهبة حقيقية.

وقد أثنى عليه المدير، ولكنه أردف قائلاً:

لماذا تبالغ في تصوير الحقيقة إلى هذا الحد غير المرغوب فيه في أثناء تمثيلك المشهد الموت؟ لقد كنت تتشنج؛ وينتابك الغثيان وتتأوه وتتوجع وتختلج عضلات وجهك ثم يصيبك الشلل تدريجياً. لقد كنت تبدو – في هذا الجزء من المشهد – كأنك تغرق في المذهب الطبيعي من أجل المذهب الطبيعي فحسب؛ لقد كنت أكثر اهتماماً بإظهار ما تعيه ذاكرتك البصرية من صور لمظاهر تحلل الجسم البشري.

إن للمذهب الطبيعي مكانه في مسرحية هانل لها وبتمان، حيث يستخدم

بقصد إبراز الموضوع الروحي الأساسي الذي تنطوي عليه المسرحية إبرازاً ملموساً. ونحن نستطيع قبول ذلك باعتباره وسيلة إلى غاية فحسب، وإلا فلا حاجة بنا إلى نقل أحداث من الحياة الواقعية إلى خشبة المسرح حيث يكون من الخير الجزيل الاستغناء عن تلك الأحداث.

ونستطيع أن نستنتج من ذلك أنه لا يمكن نقل كل صورة من صور الحياة الحقيقية إلى المسرح؛ لأن ما نستخدمه في المسرح هو الصورة الحقيقية بعد تحويلها إلى ما يعادلها من أمور شاعرية بواسطة الخيال المبدع الخلاق.

وهنا يسأله جريشا بلهجة لا تخلو من حدة: قل لنا بالضبط كيف تعرف هذا؟ ويجيبه المدير: لن أتولى أنا صياغة تعريف لذلك؛ بل سأترك هذه المهمة للعلماء. وكل ما أستطيع عمله هو أن أساعدكم على الشعور بكنه هذه الحقيقة المسرحية. وهذه المهمة وحدها تحتاج إلى صبر عظيم؛ ولذلك سوف أخصص لها هذا المنهج الدراسي كله؛ أو بعبارة أدق إنها سوف تتجلى من تلقاء نفسها؛ بعد أن تفرغوا من دراسة طريقتنا في التمثيل بحذافيرها، وبعد أن تقوموا أنتم أنفسكم بتجربة توليد الحقائق الإنسانية البسيطة المعتادة وإيضاحها. ثم تحويلها إلى بلورات من الحقائق. الفنية وهذا كله لا يحدث في دقيقة واحدة، بل عليكم أن تتمثلوا ما هو جوهري وتهملوا كل ما لا داعي إليه، وأن تعثروا بعد ذلك على القالب والتعبير الجميلين الملائمين للمسرح. فإذا فعلتم هذا مستعينين بما حبتكم به الطبيعة من بديهة وموهبة وذوق؛ كنتم قمينين بتحقيق نتيجة بسيطة لا تستعصي على الأفهام.

ثم حل الدور بعد ذلك على «ماريا » فقامت بتمثيل المشهد الذي سبق أن مثلته مع الطفل. وكان تمثيل ماريا جميلاً ومختلفاً في وقت معاً.

ولقد أظهرت في البداية قدراً عظيماً من الصدق في إعرابها عن بهجتها لعثورها بالطفل؛ وكان عثورها به أشبه بعثورها بدمية حقيقية حية صالحة للعب بها. وقد تناولته، ثم أخذت تحيطه بملابسه مرة ثم تعود فتخلعها عنه مرة أخرى، ثم

تقبله وتهدهده وتتحسس أجزاء جسمه الصغير في حنان؛ وقد نسيت تماماً أن ما تحمله ليس سوى عصا من الخشب. وفجأة توقف الطفل عن الاستجابة لمداعباتها؛ وهنا راحت تحدجه بنظرة طويلة ثابتة أول الأمر؛ محاولة أن تفهم السبب في سكونه المفاجئ. وعند ذلك أخذ تعبير وجهها يتغير، وبينما كانت الدهشة تختفي ليحل الهلع محلها بالتدريج؛ كان اهتمامها يزداد تركزاً في الطفل وهي تبتعد عنه خطوة خطوة إلى أن أصبحت على مسافة معينة منه؛ وعندئذ تحجرت في مكانها وقد تحولت إلى صورة من التشوف المفجع. كان هذا هو كل ما فعلت، ولكن كم كان ما فعلته غنياً بالإيمان والشباب والأنوثة والانفعال المؤثر الأصيل. وكم أبدت من رقة وإحساس مرهف عند مجابهتها الموت!

وقد هتف المدير بصوت ينم عن التأثر قائلا: «كل ما فعلت كان صادقاً من الناحية الفنية. وقد أمكنك الإيمان به لأنك أقمته على عناصر اختيرت بعناية من واقع الحياة. » ثم التفت إلينا واستطرد يقول:

إن ماريا لم تأخذ من الواقع أي شيء دون تمييز؛ وإنما كانت تختار منه ما هو ضروري فحسب – لا تزيد عليه ولا تنقص. إنها تعرف كيف تختار ما هو جيد، كما أنها تتمتع بحاسة إقامة التناسب بين أجزاء الدور؛ وهاتان ميزتان هامتان.

وعندما سألناه كيف يتأتى لممثلة شابة تنقصها التجربة أن تؤدي هذا الأداء الكامل؛ أجابنا بقوله:

ذلك يرجع في أغلب الأحيان إلى الموهبة الطبيعية، لكنه يرجع بصفة خاصة إلى ما لديها من حاسة صدق مرهفة.

وفي نهاية الدرس الخص تورتسوف النتائج التي وصلنا إليها فقال:

إني قلت لكم ما أستطيع قوله في الوقت الراهن – عما هي حاسة الصدق، وعما هو التصنع الزائف. وعما هو الشعور بالإيمان فوق خشبة المسرح، وتواجهنا الآن مسألة هامة. في كيف ننمى هذه المنحة الطبيعية والهامة وننظمها.

وستسنح لنا فرص عديدة لمعالجة هذا الأمر؛ لأنه سوف يلازمنا في كل خطوة وكل مرحلة من مراحل عملنا، سواء في بيوتنا أو على خشبة المسرح أو في أثناء التدريبات أو أمام الجمهور. إن هذا الإحساس يجب أن ينفذ إلى كل ما يفعله الممثل وما يراه المتفرج ويسيطر عليه، ويجب أن يتم كل تمرين مهما صغر، وسواء أكان تمريناً حركياً بإشراف هذا الإحساس وموافقته.

إن شغلنا الشاغل هو أن نتأكد من أن كل ما نفعله إنما يتجه إلى تنمية هذا الإحساس وتقويته. وإن هذه المهمة شاقة؛ لأنه من الأسهل عليكم أن تكذبوا وأنتم واقفون علىخشبة المسرح؛ بدلاً من أن تقولوا الصدق وتسيروا بمقتضاه وستحتاجون إلى قدر كبير من الانتباه والتركيز لتتعاونوا على الإنماء الصحيح لإحساسكم بالصدق ولتحصنوه من كلما يضر به.

لذلك أوصيكم بأن تتجنبوا التصنع وأن تتجنبوا محاولة القيام بما لم يصبح بعد في طاقتكم أن تقوموا به. وأن تتجنبوا بخاصة كل ما يجري في طريق مناقض لطريق الطبيعة والمنطق والذوق السليم.. فهذه أمور تؤدي إلى التلف والعنف والمبالغة والكذب.

وكلما كثر نفاذ هذه الأمور إلى ما تقومون به ضعف إحساسكم بالصدق ومن ثمة فتجنبوا عادة التزييف والتصنع، ولا تدعوا الحشائش الطفيلية تخنق نبات الصدق الرقيق. يجب ألا تأخذكم رحمة في أن تقتلعوا من نفوسكم كل ميل إلى التمثيل الآلي المبالغ فيه ودعوكم من التقلصات والاختلاجات.

إن دأبكم على استبعاد هذه الزيادات التي لا طائل وراءها يرسي الأساس الراسخ لتلك العملية التي هي ما أعنيه وأقصده كلما سمعتموني أصيح بكم أن اقتطعوا تسعين في المائة مما تفعلون؟

الفصل التاسع

الذاكرة الانفعالية

-١-

بدأنا اليوم عملنا بإعادة تمثيل المشهد الذي يظهر فيه الرجل المجنون؛ وكان ذلك مدعاة لسرورنا؛ لأننا كنا قد انقطعنا من مدة عن القيام بتمارين من هذا النوع،ولقد مثلنا المشهد بحيوية متزايدة؛ ولم يكن في ذلك ما يدعو إلى العجب لأن كلاً منا كان قد تعلم ماذا يفعل في هذا المشهد وكيف يفعله. وقد بلغ بنا اعتزازنا بأنفسنا أن داخلنا شيء من الزهو. وعندما أخافنا فانيا ألقينا بأنفسنا في الجهة المقابلة كما فعلنا في المرة الأولى، على أن الفرق بين ما فعلناه اليوم وما فعلناه من قبل. هو أننا كنا هذه المرة متأهبين للمفاجأة فجاء اندفاعنا الشامل أكثر دقة، وكان تأثيره أقوى بمراحل....

وقد أعدت أنا ما كنت أفعله من قبل بالضبط فوجدت نفسي تحت المنضدة، وإن كنت أمسك في هذه المرة كتاباً بدلاً من منفضة السجائر. وكان هذا هو ما فعله الآخرون تقريباً. فسونيا مثلاً كانت قد اصطدمت بداشا في أول مرة، مثلنا فيها هذا المشهد. فسقطت من يدها وسادة بطريق الصدفة، ولكنها اليوم لم تصطدم بداشا، ومع ذلك فقد أسقطت الوسادة عامدة حتى تضطر إلى إلتقاطها..

وتصور أنت ما استولى علينا من دهشة عندما قال لنا كل من تورتسوف ورحمانوف: إن تمثيلنا للمشهد هذه المرة كان مصطنعا ومتكلفاً وخالياً من الصدق، في حين أنه فيما سبق كان يتسم بالإخلاص والصدق والتلقائية – وقد شعرنا باليأس إزاء هذا النقد الذي لم نكن نتوقعه. وأخذنا نؤكد لهما أننا كنا نشعر حقيقة بما كنا نفعل. وهنا قال المدير:

لقد كنتم بالطبع تشعرون بشيء ما وإلا كنتم أمواتا. ولكن ما هو ذلك الذي كنتمتشعرون به؟ هذا هو المهم. فلنحاول توضيح الأمور ولنقارن تمثيلكم هذا التمرين في الماضي بتمثيلكم له اليوم.

لا يمكن أن يقول أحد إلا أنكم قد حافظتم على الخطة المرسومة للمشهد (الميزانسين). كما حافظتم على جميع الحركات والأفعال الخارجية والترابط، وكل صغيرة من تفاصيل تكوين الجماعات فوق المنصة. وقد فعلتم ذلك بدرجة من الدقة تدعو إلى الدهشة، بل إنه ليسهل على المرء أن يظن أنكم صورتم هذا المشهد تصويراً فوتوغرافياً، ومن ثم أقمتم الدليل على أنكم تتمتعون بمقدرة فائقة على تذكر الجانب الخارجي الحركي لأية مسرحية..

ولكن هل كانت طريقة وقوفكم وتجمعكم هامة إلى الحد؟ إن ما كان يجري في نفوسكم أهم بكثير في نظري بوصفى متفرجاً. إن المشاعر التي نستمدها من تجاربنا الواقعية، والتي ننقلها إلى أدوارنا هي التي تضفي الحياة على التمثيلية، بيد أنكم لم تظهروا ما يدل على إحساسكم بتلك المشاعر، وكل تصوير للمشاعر من الخارج هو تصوير شكلي لاحياة فيه ولا جدوى منه إن لم يكن منبعثاً من داخل النفس. وهذا هو سر الاختلاف بين أدائكم لهذا المشهد في الماضي وأدائكم له اليوم. فعندما اقترحت عليكم فكرة المجنون لأول مرة، انصرفتم جميعاً وبلا استثناء كل إلى مشكلة سلامته الشخصية، وبعد ذلك فقط شرعتم تمثلون. وكانت تلك هي الطريقة المنطقية الصحيحة، حيث جاءت التجربة الداخلية أولاً ثم اتخذت بعد ذلك صورة خارجية. أما اليوم فقد حدث العكس – إذ بلغ رضاكم عن أنفسكم حد جعلكم لا تفكرون إلا في إعادة الجوانب الخارجية للتمرين واستنساخها. لقد كان يخيم عليكم في المدة الأولى صمت مطبق كصمت الموت، أما اليوم فقد كنتم ممتلئين بهجة وحماسة؛ وكان كل منكم منهمكاً يعد لكل شيء عدته: سونيا تعد وسادتها؛ وفانيا يعد مصباحه وكوستيا يعد كتاباً بدلا من منفضة السجائر.

وهنا قلت مبيناً السبب: لقد نسي الرجل المسئول عن قطع الأثاث (

الإكسسوار) إحضار هذه المنفضة.

ويسألني المدير في شيء من السخرية: وهل كنت قد أعددتها « مقدماً » في المرة الأولى؟ وهل كنت تعلم أن فانيا سيصيح ويخيفكم؟! عجيب جداً ! كيف أمكنك اليوم أن تتنبأ بحاجتك إلى ذلك الكتاب؟ كان الواجب أن تقع يدك عليه مصادفة. وإنه لمايؤسف له أن حالة المصادفة هذه لم تتحقق في تمثيلكم اليوم. ثم هنالك شيء آخر: إنكم في المرة الأولى لم تحولوا أنظاركم عن الباب الذي كنا نفترض أن المجنون يقف وراءه، أما اليوم فقد أحسستهم في الحال بوطأة وجودنا. فكان الذي يشغلكم هو ما سيخلفه تمثيلكم من أثر في نفوسنا؛ فبدلاً من أن تختبئوا من المجنون كنتم تقومون باستعراض مهارتكم أمامنا...... لقد اضطررتم في المرة الأولى إلى الحركة بدافع من مشاعركم الداخلية وبصيرتكم وتجربتكم الإنسانية، أما الآن فكنتم تتحركون بطريقة تكاد تكون آلية. كنتم تعيدون القيام بتمرين ناجح؛ بدلاً من خلق مشهد جديد حي. وبدلاً من أن تستمدوا طاقتكم مما تعنيه ذاكرتكم عن الحياة نفسها، التجأتم إلى ما في أذهانكم من محفوظات مسرحية. إن الذي كان يحدث داخل نفوسكم في أول مرة كان ينتهي إلى فعلبطريقة طبيعية. أما اليوم فقد كان هذه الفعل يتسم بالمبالغة والتهويل قصد إظهار براعتكم..

وما حدث لكم حدث للشاب الذي جاء ذات يوم يسأل «ف. ف. صمويلوف » عما إذا كان يمكنه أن يصبح ممثلاً.

وكان جواب صمويلوف للشاب: اخرج من ثم عد وقل ما قلته الآن مرة أخرى.

وخرج الشاب ثم عاد وكرر ما قاله في المرة الأولى، لكنه لم يستطع أن يحس بنفس المشاعر التي كانت تخالجه من قبل.

ولكن لا ينبغي أن يزعجكم أنني قارنت بينكم وبين هذا الشاب، ولا أن التوفيق لم يحالفكم اليوم. فكل هذه أشياء تقابل الممثل عادة وسأشرح لكم السبب: إن الشيء غير المنتظر هو في كثير من الأحيان عامل من أقوى العوامل

أثراً في العمل الإبداعي، وقد كان هذا العامل متوفراً في أثناء تمثيلكم للتمرين أول مرة. إذ كنتم قد تأثرتم تأثيراً صادقاً بالفكرة التي خامرتكم وهي احتمال ظهور رجل مجنون، أما في تمثيلكم المشهد اليوم فقد كان عامل المفاجأة قد بلي وبهت، لأنكم كنتم تعلمون مقدمة بالأمر كله. كان كل شيء مألوفاً وواضحاً.. حتى الصورة الخارجية التي تصبون فيها أفعالكم، فلم يبد لكم – والحالة هذه – أن الأمر يستحق منكم أن تنظروا إلى المشهد برمته كأنه مشهد جديد، وأن تتركوا قيادكم لانفعالاتكم، إن وجود صورة خارجية للدور سبق إعدادها شيء رهيب يغرى الممثل. وليس مما يدعو إلى الدهشة إذن أن يشعر مبتدئون مثلكم بوطأة هذا الإغراء. ولأن تحاولوا البرهنة في الوقت نفسه على تمتعكم بذاكرة قوية من حيث الحركة الخارجية. وأما الذاكرة الانفعالية فلم يظهر لها اليوم أي أثر فيكم.

وعندئذ طلبنا إليه أن يشرح لنا معنى هذا التعبير: الذاكرة الانفعالية فقال:

إن أفضل وسيلة لشرح ما أقصد بالذاكرة الانفعالية هي أن أقص عليكم القصة التالية. وذلك كما فعل « ريبو» الذي كان أول من عرف هذا النوع من أنواع الذاكرة:

عزل المدنيين من المسافرين بالبحر فوق مجموعة من الصخور. وبعد إنقاذهما قص كل منها انطباعاته، أما أحدهما فقد تذكر كل فعل صغير صدر عنه لقد تذكر كيف ذهب ولماذا وأين. وتذكر أين كان يصعد وأين كان يهبط. وأين كان يثب إلى أعلى وأين كان يقفز إلى أسفل. أما الرجل الآخر فلم تعِ ذاكرته شيئاً عن المكان الذي كان فيه إطلاقاً. إنه لم يتذكر سوى الانفعالات التي خالجته. وكانت هذه الانفعالات بالترتيب التالي، السرور ثم التوجس ثم الخوف ثم الأمل ثم الشك، وأخيراً الهلع.

ولقد كان ما حدث للرجل الثاني هو نفس ما حدث لكم عند تمثيلكم المشهد لأول مرة إذ أستطيع أن أذكر بوضوح كيف داخلكم الاضطراب وانتابكم الهلع عندما اقترحت عليكم فكرة المجنون.

إنني أستطيع أن أتذكركم وقد سمرتم في أماكنكم وأنتم تحاولون التفكير فيما يمكن أن تفعلوا. بينما كان كل انتباهكم مركزاً على الهدف الوهمي القابع خلف الباب. وما كدتم تكيفون بين أنفسكم وبين الموقف حتى فاضت نفوسكم انفعالاً حقيقياً وفعلاً حقيقياً.

فلو أنكم استطعتم – اليوم أن تفعلوا ما فعله الرجل الثاني في قصة ريبو وبالأحرى أن تبتعثوا كل المشاعر التي خامرتكم في المرة الأولى. وأن تتصرفوا دون جهد ودون سيطرة من إرادتكم على أفعالكم، لو أنكم استطعتم ذلك لأمكنني أن أقول: إنكم تتمتعون بذاكرة انفعالية نادرة المثال.

ولكن ذلك لا يتحقق – لسوء الحظ – إلا في القليل النادر. ولذا أجدني مضطراً إلى التواضع فيما أطلب منكم تحقيقه. فأنا أعترف أنكم تستطيعون أن تبدءوا تمثيل المشهد وأن تدعوا خطته الخارجية تتولى زمامكم، ولكن يجب عليكم بعد ذلك أن تدعوا تلك الخطةتذكركم بمشاعركم السابقة. وأن تستسلموا لتلك المشاعر بوصفها قوة هادية في الأجزاء المتبقية من المشهد. فإذا استطعتم ذلك لم يسعني أن أقول: إن ذاكرتكم الانفعالية ممتازة. بل أمكنني أن أقول إنها جيدة.

أما إذا اضطررت إلى المزيد من التواضع في مطالبي فإني أقول لكم: اكتفوا بتمثيل الإطار المادي للمشهد، حتى إن لم يسترجع لكم مشاعركم السابقة وحتى إن لم تشعروا بما يدفعكم إلى النظر نظرة جديدة في الظروف التي تحيط بهذا المشهد. ولكني أود عندئذ أن أراكم تستخدمون الطريقة النفسية الفنية لإدخال عناصر جديدة من شأنها أن تبعث الحياة في مشاعركم الخامدة.

فإذا وفقتم إلى ذلك كنت على استعداد للاعتراف بوجود ما يدل على تمتعكم بذاكرة انفعالية. أما اليوم فأنتم لم تثبتوا – حتى الآن – قدرتكم على إتباع أي من هذه البدائل الممكنة.

وهنا سألت المدير: هل يعني ذلك أننا لا نتمتع بذاكرة انفعالية على الإطلاق؟

ويجيبني تورتسوف بهدوء، وهو يقف استعداداً لمغادرة قاعة الدرس:

كلا.. ليس هذا هو ما يجب أن تستخلصه من كلامي.. وإلى الدرس القادم الذي سوف نقوم فيه ببعض الاختبارات..

-٢-

كنت اليوم أول طالب يجتاز اختبار الذاكرة الانفعالية. إذ سألني المدير: هل تذكر أنك أخبرتني ذات يوم بالأثر العظيم الذي خلفه في نفسك « موسكفين » عندما مر ببلدتك في أثناء قيامه بجولة مسرحية؟ فهل يمكنك أن تسترجع تمثيله بتلك الصورة الحية القوية بحيث تنبعث فيك الآن وبعد ست سنوات موجة الحماسة والنشوة التي شعرت بها عندئذ.؟

فقلت أجيبه: قد لا تكون تلك المشاعر الآن في تلك القوة التي كانت لها في الماضي. ولكنها لازالت تهزني الآن بكل تأكيد.

فسألني: وهل هي من القوة بحيث تجعل الدم يندفع إلى وجنتيك وتجعل قلبك يخفق بشدة؟

ربما حدث ذلك إذا استسلمت لها استسلاماً كاملاً.

وما الذي شعرت به – من الناحية النفسية أو الناحية الجسمانية – عندما تذكرت تلك الطريقة المؤلمة التي مات بها صديقك الحميم الذي حدثتني عنه؟

فأجبته:

إنني أحاول أن أتجنب هذه الذكرى لأنها تجعلني أشعر باكتئاب عظيم، ويقول المدير:

إن هذا النوع من الذاكرة الذي يجعلك تعيش من جديد تلك المشاعر التي انتابتك عن مشاهدتك لموسكفين وهو يمثل أو عند وفاة صديقك، هو الذي نسميه " الذاكرة الانفعالية"، وكما أن ذاكرتك البصرية تستطيع استحضار صور

باطنه لأشخاص أو أماكن أو أشياء عفي عليها النسيان، فإن ذاكرتك الانفعالية تستطيع أن تبعث في نفسك المشاعر التي خالجتك من قبل، وقد يبدو أن استذكار المشاعر هو فوق ما يستطاع، وإذا باقتراح أو فكرة أو شيء مألوف يبعثها فجأة من مكمنها بكامل قوتها، وقد تعود تلك المشاعر أحياناً قوية كما كانت في الماضي، وقد تعود أضعف مما كانت أحياناً أخرى، كما قد تنبعث نفس المشاعر القوية ولكن بشيء مختلف نوعاً ما.

ومادام لا يزال من الممكن أن تتضرج وجناتك أو أن يشحب وجهك حينما تستذكر تجربة مرت بك، ومادمت لاتزال تخشى أن تستذكر حادثاً مؤلماً معيناً، فإننا نستطيع أن نستنتج أنك تتمتع بذاكرة انفعالية، ولكنها ليست ذاكرة مدربة بالقدر الذي يجعلك تستطيع أن تخرج وحدها مظفرة من معركة مع الحالة المفتعلة التي تسمح لها بالاستيلاء عليك عند ظهورك على خشبة المسرح.

وبعد ذلك أخذ تورتسوف يميز بين الذاكرة الحسية، التي تقوم على تجارب حواسنا الخمس وبين الذاكرة الانفعالية، وقال: إنه قد يتحدث من حين إلى آخر عن الذاكرة الحسية والذاكرة الانفعالية باعتبار أنها ذاكرتان تسيران في خطين متوازيين ولا علاقةلإحداهما بالأخرى. وأن هذا الوصف للعلاقة بينهما وصف مريح وإن لم يكن وصفاً علمياً.

وإذ سأل تورتسوف عن مدى استخدام الممثل لذاكرته الحسية وعن مدى الاختلاف في قيمة كل حاسة من الحواس الخمس قال:

لكي أجيب عن هذا السؤال أرى أن نتناول كل حاسة على حدة، إن حاسة الإبصار هي أكثر الحواس الخمس قابلية للانطباعات. كما أن حاسة السمع أيضا حاسة مرهفة إلى الدرجة القصوى. وهذا هو السبب في أن الانطباعات تتم بسرعة عن طريق عيوننا وآذاننا.

ومن الحقائق المعروفة جيداً أن بعض الرسامين لديهم المقدرة على الرؤية

البصرية الداخلية بقدر يتيح لهم تصوير وجوه أشخاص سبق لهم رؤيتهم وإن كان هؤلاء الأشخاص قد توفوا.

ويتمتع بعض الموسيقيين بمقدرة مشابهة على استعادة الأصوات التي سمعوها إذ يستطيعون أن يعيدوا في أذانهم عزف سيمفونية بأكملها بعد استماعهم إليها بقليل، وللممثلين مثل هذه المقدرة على تذكر المرئيات والمسموعات وهم يستخدمون تلك المقدرة ليخترعوا في أنفسهم شتى الصور البصرية والسمعية لكي يستذكروها فيما بعد: مثال ذلك وجه شخص أو طريقة تعبيره أو تكوين جسمه أو مشيته. أو عادته الملازمة أو حركاته وصوته أو أسلوبه في النطق، أو ملبسه أو خصائص الجنس البشري الذي ينتمي إليه.

وبالإضافة إلى ذلك فإن بعض الأشخاص، ولا سيما الفنانين لا يستطيعون أيضا استعادة أشياء من صنع خيالهم لم يروها ولم يسمعوها من قبل. ويحب الممثلون ذوو الذاكرة البصرية أن يروا ماذا يراد منهم فعله، ومن ثم تستجيب مشاعرهم إلى ما يراد منهم بسهولة. هذا بينما يفضل آخرون كثيراً أن يسمعوا نبرات صوت الشخص الذي يراد منهم تقليده. وأمثال هؤلاء يكون الدافع الأول لمشاعرهم نابعة من ذاكرتهم السمعية.

فهم يسأل أحدهم: وماذا عن الحواس الأخرى؟ هل تحتاج إليها كذلك؟

ويجيبه تورتسوف: إننا نحتاج إليها بالتأكد، وما عليك إلا أن تذكر المشهد الأول من الفصل الثالث في مسرحية « إيفانون » للكاتب تشيكوف مشهد الشرهين الثلاثة، أو ذلك المشهد في مسرحية «سيدة الفندق » لجولدوني الذي يتعين عليك فيه أن تصل إلى درجة الإنتشاء أمام طبق من اللحم المصنوع من الورق المقوى يفترض أن سيدة الفندق هي التي أعدته بنفسها بما هو معروف عنها من مهارة في الطهي: إنك مطالب أن تمثل ذلك المشهد بحيث يسيل لعابك ولعابنا. ولكي يتم ذلك لابد أن تنطوي نفسك على ذكرى قوية للغاية لطعام شهى. وإلا

بالغت في تمثيل المشهد، ولم تتمكن من إظهار الإحساس بأن الطعام الموضوع أمامك هو طعام مسيل للعاب فعلاً.

وهنا وجهت سؤالاً للمدير فقلت: ومتى نستخدم حاسة اللمس؟ فأجابني قائلاً: استخدمها في مشهد كالمشهد الذي نجده في مسرحية «أوديب » حيث يفقد بصره ويستخدم حاسة اللمس للتعرف على أبنائه..

إلا أن أكمل المهارات الفنية تطور ونماء، لا يمكن مقارنتها بفن الطبيعة فقد رأيت – في زهرة شبابي – الكثير من مشاهير الممثلين البارعين في صنعهموالتابعين لمدارس وبلاد مختلفة، فلم يكن بينهم من يستطيع أن يبلغ الذرى التي تستطيع الفطرة أو البديهة الفنية للوصول إليها – البديهة المهتدية بهدي الطبيعة، ولا ينبغي أن ننسى أن الكثير من الجوانب الهامة في طبيعتنا المعقدة غير معروفة لنا، وأنها لا تخضع لقيادة شعورنا ووعينا، وإنما الطبيعة وحدها هي التي تستطيع الوصول إلى تلك الجوانب. فإن لم نستطع الفوز بمعونة الطبيعة وجب علينا أن نقنع بسيطرة جزئية على جهازنا الإبداعي المعقد.

وبالرغم من أن حواس الشم والذوق واللمس حواس مفيدة، بل مهمة أحياناً فيما يتصل بفننا، فإن دور تلك الحواس لا يعدو أن يكون دوراً مساعداً مقصوراً على تنبيه ذاكرتنا الانفعالية.

–٣–

توقفت دروس المدير مؤقتا لسفره في جولة مسرحية. وقد انصرف اهتمامنا في الوقت الحاضر إلى الرقص والألعاب الرياضية والسلاح وطريقة النطق والإلقاء. ولكن حدث لي في هذه الأثناء شيء هام يلقي ضوءاً عظيماً على الموضوع الذي ندرسه، وبالأحرى الذاكرة الانفعالية.

منذ أيام قلائل كنت متوجها إلى منزلي بصحبة بول، فإذا بنا نرى جمعاً غفيراً من الناس في أحد الشوارع الكبيرة، ولما كنت أحب مشاهدة الحوادث التي تقع

في الشارع، فقد شققت لنفسي طريقاً بين الصفوف المتراصة حتى وصلت إلى مركز الجمع المحتشد، فإذا أنا أمام منظر رهيب رأيت شيخاً رث الثياب ملقى على الأرض وقد تحطم فكه وبترت كلتا ذراعيه كان وجهه بشعاً، وكانت أسنانه الصفراء بارزة من خلال شاربه الملطخ بالدماء. وكانت إحدى المركبات تجثم على الضحية المسكينة، في حين أخذ سائق المركبة يعبث بمفاتيح المحرك ليبين للناس ما بالمحرك من خلل وليبرهن على براءته، بينما جاء من صيدلية قريبة من مكان الحادث رجل يرتدي ملابس بيضاء ويضع على كفيه معطفا، وانحنى يمسح – في غير اكتراث – أنف الميت بقطعة من القطن كان يصب عليها بعد الفينة والفينة سائلاً من زجاجة في يده. وعلى مسافة غير بعيدة منا كان بعض الصبية يلعبون فإذا بواحد منهم يعثر على قطعة من العظم كانت قد انفصلت من يد الشيخ المسكين، ولما كان الصبي لا يدري ماذا يفعل بها فقد رماها في برميل القاذورات، وأجهشت إحدى النساء بالبكاء، أما باقي أفراد الجمهور فكانوا يتطلعون في فضول وقلة اكتراث.

وقد خلفت هذه الصورة أثراً عميقاً في نفسي، وراعني ذلك التناقض الهائل بين هذه المأساة الجاثمة فوق الأرض، وبين تلك السماء ذات الزرقة الشفافة التي لم يكن يعكر صفاءها سحابة واحدة. وانصرفت مكتئباً، ولم أستطع التخلص من ذلك المزاج المكتئب الذي أورثني إياه هذا الحادث إلا بعد مرور وقت طويل.. وفي الليل استيقظت من نومي، فإذا بالصورة البصرية للحادث في ذاكرتي أكثر هولاً من رؤية الحادث نفسه، ولعل السبب في هذا أن كل شيء يبدو أشد رهبة في الليل.. ولكني أرجعت الأمر إلى ذاكرتي الانفعالية وما لها من مقدرة على تعميق الآثار التي تنطبع في نفوسنا...

وبعد أيام قلائل مررت بمكان الحادث فإذا بي أتوقف – رغم إرادتي – لأستعيد في ذاكرتي ما حدث هناك من زمن قريب. ولقد كانت آثار الحادث كلها قد أمحت، وكأن لم يقع في هذا العالم شيء اللهم إلا أن نفساً إنسانية واحدة قد فارقته، وعلى أي حال فسوف تدفع نفقة صغيرة لعائلة الفقيد، فتطمئن نفوس

الجميع إلى أن العدالة قد تحققت، كأن هذا يكفى ليعتبر الناس أن كل شيء على ما يرام! في حين أن زوجة الرجل وأطفاله ربما كانوا يتضورون جوعاً وبينما أنا أفكر على هذا النحو بدا لي أن ذكرى الحادث أخذت تتبدل في نفسي وتتحول وتتخذ صورة جديدة، لقد كانت تلك الذكرى أول الأمر شيئاً فجاً وطبيعياً، بكل ما يحيط بها من تفاصيل مادية بشعة، كالفك المحطم والذراعين المبتورتين، والأطفال الذين يلعبون في سيال من الدماء. أما الآن فقد كنت متأثراً بذكرى ذلك الحادث كما وقع بحذافيره، ولكن بطريقة مختلفة، فلقد شعرت بما يفعم نفسي فجأة سخطاً على قسوة الإنسان وعدم اكتراثه وافتقاره إلى الإنصاف.

إنه لم يمض على وقوع الحادث إلا أسبوع واحد فقط، وقد مررت بمكانه اليوم وأنا فيطريقي إلى المدرسة، فتوقفت بضع لحظات لأفكر فيما حدث، لقد كان الثلج في ذلك اليوم في مثل بياضه الآن... وتلك هي الحياة ثم تذكرت الجسد الملقي على الأرض.. وذلك هو الموت وتذكرت سيل الدماء وذلك هو قرين خطايا الإنسان. وأينما كنت أتجه بنظري من حولي كنت أرى السماء والشمس والطبيعة كلها في تباين باسم مشرق. وتلك هي الأبدية وهاهي ذي سيارات الأتوبيس تسير في طريقها مملوءة بالركاب، تمثل الأجيال المتعاقبة في طريقها إلى المصير المجهول... وهكذا أصبحت الصورة كلها – تلك الصورة التي كانت رهيبة ومفزعة، أصبحت الآن صورة جليلة مهيبة.

– ٤ –

لقد تنبهت اليوم بمحض الصدفة إلى ظاهرة غريبة، وذلك أنني عندما أعود بذاكرتي إلى الحادث السابق أجد أن المركبة هي التي من شأنها الآن السيطرة على الصورة كلها، بيد أن تلك المركبة ليست هي مركبة الحادث الأخير، وإنما هي مركبة ترتبط في ذاكرتي بتجربة شخصية وقعت لي قبل ذلك، ففي الخريف الماضي حدث أن كنت عائداً من إحدى الضواحي إلى المدينة في ساعة متأخرة من المساء بآخر مركبة ترولى عامة. وبينما المركبة تمر بحقل مهجور إذا هي تخرج عن القضيب،

مما دعا الركاب جميعاً إلى بذل جهودهم لإعادتها إلى مكانها. وكم كانت المركبة تبدو ضخمة وثقيلة في ذلك الوقت. وكم كنا نحن ضعافاً ولا أهمية لنا بالقياس إليها.

ترى لماذا كانت هذه الذكرى الانفعالية القديمة أقوى وأعمق من الفكرة القريبة ثمهاكم ظاهرة أخرى.. عندما أبدأ في التفكير في العجوز الملقى على الأرض، وقد انحنى فوقه الصيدلي، أجد ذاكرتي تتحول إلى حادث آخر مختلف وقع منذ زمن بعيد، وذلك أنني صادفت يوماً رجلاً إيطالياً وقد انحنى على حمار ميت في جانب من الطريق؛ وهو يبكي ويحاول أن يدفع بقشرة برتقالة في فم الحمار. ويبدو لي أن هذا المشهد قد أثر في مشاعري أكثر مما أثر موت الشحاذ، فقد ظل دفيناً في أغوار بعيدة من ذاكرتي، وأعتقد أنني لو مثلت يوماً حادث موت الشحاذ على المسرح، فسوف أستمد مادتي الانفعالية من مشهد الرجل الإيطالي الذي كان يبكي على حماره، وليس من ذكرياتي عن مأساة الشحاذ العجوز.

ترى ما السبب في ذلك؟

-٥-

استأنف المدير دروسه اليوم، فأخبرته بالأطوار التي مرت بها المشاعر التي أثارتها في نفسي حادثة الشحاذ، وقد أثنى علي لما أتمتع به من قوة الملاحظة، ثم قال:

إن هذا مثل رائع لما يجرى بالفعل في نفوسنا، فقد رأى كل منا كثيراً من الحوادث، ولكن ذاكرتنا تعي منها مميزاتها البارزة دون تفصيلاتها، ومن هذه الانطباعات تتكون ذكرى حسية واحدة مركزة أكثر عمقاً وأوسع مدى من الانطباعات الأصلية نفسها. إنها نوع من مركب الذكرى على نطاق كبير، وهي لهذا السبب أصفى وأكثر تركيزاً وأشد قوة وصلابة من الأحداث الحقيقية ذاتها،إن الزمن مصفاة رائعة لما تعيه ذاكرتنا من مشاعر – وهذا فضلاً عن كونه فناناً عظيماً، وهو لا ينقى ذكرياتنا فحسب، بل إنه يحول الذكريات ذات الطابع الواقعي المؤلم نفسها

فيجعلها شعراً.

وهنا يعترض أحد الطلبة قائلاً: ومع ذلك فإن عظماء الشعراء والفنانين يستمدون وحيهم من الطبيعة.

ويقول له المدير: هذا صحيح. بيد أنهم لا يصورون الطبيعة تصويراً فوتوغرافيا، بل يمر إنتاجهم الفني خلال شخصياتهم، فتضاف إلى ما تقدمه الطبيعة لهم مواد حية مستمدة مما تختزنه نفوسهم من ذكريات انفعالية.

ولقد كان شكسبير يستعير في الكثير من الأحيان أبطاله وشخصياته الشريرة كشخصية "ياجو" مثلاً من قصص لمؤلفين آخرين، ثم يصوغ منها شخصيات حية بأن يضيف إلى صورها مادة من ذكرياته الانفعالية المتبلورة لأن الزمن كان زاد انطباعاته إيضاحاً. وأضفى عليها من الشاعرية ما حولها إلى مادة رائعة للشخصيات التي يخلقها.

وعندما أخبرت تورتسوف بما يحدث من حلول شخصيات وأشياء محل غيرها في ذكرياتي قال لي:

ليس في ذلك ما يدعو إلى الدهشة، إذ ليس في وسعك أن تتوقع إمكان استخدام ذكرياتك الحسية بالطريقة التي تستخدم بها الكتب في مكتبتك.

هل يمكنك أن تصور لنفسك حقيقة ذاكرتنا الانفعالية وماذا تشبه؟ تخيل عدداً من المنازل، بكل منها عدد كبير من الغرف، وفي كل غرفة عدد لا يحصى من الدواليب والأرفف والصناديق. وفي واحد من تلك الصناديق خرزة صغيرة فلئن كان من السهل العثور على منزل معين ثم على حجرة معينة ودولاب معين بذلك المنزل، كان العثور على الصندوق المحتوى للخرزة أمراً أشد صعوبة، إذ أين هي العين الثاقبة، التي يمكنها العثور على الخرزة الصغيرة التي تدحرجت يوماً ما على الأرض، والتمعت لحظة ثم اختفت عن الأنظار؟ إن الحظ وحده هو الذي يستطيع العثور عليها ثانية.

وتستطيع أن تقول نفس الشيء عن مكنونات ذاكرتك التي تحتوي على جميع هذه الأقسام الرئيسية والفرعية. تلك الأقسام التي يكون بعضها أقرب إلى متناول اليد من البعض الآخر. والمشكلة هي في استعادة الانفعال الذي يكون قد مرق كالشهاب ذات مرة. فإذا هو بقى بالقرب من سطح الذاكرة وعاد إليك أدراجه، فلك أن تحمد حظك. ولكن لا تركن دائما إلى استعادة الانفعال نفسه، إذ قد يحل محله غدًا شيء مختلف عنه تمام الاختلاف. فاحمد الله على ذلك ولا تتوقع عودة الانفعال الآخر. وإذا تعلمت كيف تفتح آفاق نفسك لهذه الذكريات العائدة فسوف تكون تلك الذكريات أقدر على تحريك مشاعرك المرة بعد المرة، وسوف تغدو نفسك بالتالي أكثر استجابة، وسوف تنفعل بحرارةمتجددة الأجزاء من دورك كانت قد فقدت مالها من تأثير بسبب تكرار تمثيلها.

وعندما تكون ردود فعل الممثل أكثر قوة أمكن ظهور الإلهام، ولكن لا تقضوا وقتكم في البحث عن الإلهام الذي يكون قد صادفكم ذات مرة، إذ لا يمكن استعادة الإلهام كما لا يمكن استعادة الأمس الدابر أو استعادة الطفولة أو استعادة الحب الأول. فركزوا جهودكم في خلق إلهام جديد لكل يوم جديد، وليس ثمة ما يدعو إلى الظن بأنه سيكون أقل جودة من إلهام الأمس. صحيح أنه قد لا يساوي إلهام الأمس تألقاً، ولكن تكون لكم ميزة امتلاكه اليوم، وقد انبعث بطريقة طبيعية من أعماق نفوسكم ليشعل فيكم جذوة الخلق. ثم من ذا الذي يستطيع أن يقرر أي لحظة من لحظات الإلهام الحقيقي أفضل من غيرها؟ إنها جميعاً لحظات رائعة، وكل منها يكون رائعاً بطريقته الخاصة. إذ لم يكن ذلك إلا بسبب أنها لحظات «ملهمة ».

وقد أبى تورتسورف، عندما حاولت أن أستدرجه إلى القول بأنه منذ كانت جراثيم الإلهام هذه كامنة فينا ولا تفد إلينا من الخارج، فيجب علينا أن نستنتج أن الإلهام أولى أن يكون أمراً ثانوياً من أن يكون شيئاً أصيلاً أساسياً أبى أن يوافقني على ذلك، وقال:

لست أدري.. إن مسائل العقل الباطن ليست من اختصاصي، وفضلاً عن ذلك فإني أعتقد أنه لا ينبغي أن نحاول القضاء على ذلك الإبهام الذي اعتدنا أن نغلف به لحظاتنا الملهمة، إن الإبهام جميل في ذاته، وهو محرك عظيم لقوانا الإبداعية الخلاقة.

ولكني لم أشأ أن أترك الأمر ينتهي عند هذا الحد، فسألته عما إذا لم يكن كل ما نشعر به ونحن على خشبة المسرح «ذا أصل ثانوى »، وكان هذا هو نص سؤالي:

هل من المسلم به أننا تنتابنا مشاعر لم نعتدها من قبل أبداً، ونحن وقوف على خشبة المسرح؟ وأود أن أعرف أيضا إن كان يحسن أو لا يحسن أن تخالجنا ونحن على المنصة مشاعر جديدة لم يسبق لنا الإحساس بها في واقع الحياة؟.

فقال يجيبني: ذلك يتوقف على نوع المشاعر، ولنفرض إنك تمثل المشهد الأخير من مسرحية «هاملت » وهو المشهد الذي تهجم فيه والسيف في يدك على زميلك بول الذي يقوم بدور الملك، فإذا بك فجأة، ولأول مرة في حياتك تجتاحك شهوة عارمة لإراقةالدماء، أفلا ترى معي أنه بالرغم من أن سيفك سلاح ناب من ذلك النوع المستعمل في المسارح، ولا يمكن أن يسيل دم أحد، فإن ذلك قد يؤدي إلى نشوب معركة رهيبة يتعين إزاءها إنزال الستار؟ فهل تظن أنه يحسن بالمثل أن يستسلم لمثل هذه الانفعالات التلقائية؟

فسألته: وهل يعني ذلك أنه يجب تجنب هذه الانفعالات دائماً؟

فقال تورتسوف: بالعكس، إنها انفعالات مستحبة للغاية، إلا أن هذه الانفعالات المباشرة التي تفيض حياة ونشاطاً لا تظهر على خشبة المسرح بالطريقة التي تظن، فهى لا تبقى لفترات طويلة، بل إنها لا تبقى حتى خلال فصل واحد، إذ أنها تمر كالبرق الخاطف في فترات قصيرة ولحظات متفرقة، ونحن نرحب بها أيما ترحيب في صورتها هذه. ولا يسعنا إلا أن نأمل في ظهورها كثيراً لتزيد في صدق

مشاعرنا – ذلك الصدق الذي هو عنصر من أكثر عناصر العمل الإبداعي قيمة، لأن سمة المفاجأة التي تتسم بها هذه الانفجارات التلقائية من انفجارات الشعور قوة محركة لا تقاوم.

ثم زاد على قوله التحذير التالي:

«إن الشيء المؤسف في هذه الانفعالات هو أننا لا نستطيع أن نسيطر عليها، بل هي التي تسيطر علينا، ولذا فنحن لا نملك حيالها سوى أن نترك أمرها للطبيعة ونقول:

إذ بدا لها أن تظهر فلندعها تظهر. وليس لنا إلا أن نأمل أن تعزز الدور الذي نقوم به بدلاً من أن تتعارض معه، وليس من شكٍ في أن تدفق سيل من المشاعر المفاجئة المنبثقة من العقل الباطن شيء شديد الإغراء. لأنه الشيء الذي نتوق إليه، كما أنه مظهر طيب من مظاهر الإبداع والخلق في فننا. ولكن ليس معنى ذلك أنه يحقق لكم بأي وجه من الوجوه أن تغضوا من قيمة المشاعر المعادة. المستمدة من الذاكرة الانفعالية، بل ينبغي – على العكس – أن تعنوا بها كل العناية لأنها الوسيلة الوحيدة التي تيسر لكم استهواء الإلهام بالدرجة التي تريدونها.

واسمحوا لي أن أذكركم بمبدئنا الأساسي، وهو أننا نصل إلى العقل الباطن عن طريق العقل الواعي...

وثمة سبب آخر ينبغي لكم بموجبه أن تعتزوا بتلك المشاعر المعادة، ذلك أن الفنانلا يخلق دوره من أول شيء يخطر على باله، بل هو يتنخل من بين ذكرياته، وينتقي من تجاربه الحية تلك الذكريات وهذه التجارب التي تستهويه أعظم الاستهواء، وهو ينشيء روح الشخصية التي يصورها من المشاعر التي تكون أعز لديه من مشاعر حياته اليومية العادية. فهل يمكنكم أن تتصوروا حقلاً للإلهام أغنى من هذا الحقل؟ إن الفنان يأخذ أفضل ما في نفسه ويحمله معه إلى خشبة المسرح. وقد تختلف الصور والأشكال باختلاف المسرحية ومقتضياتها إلا أن

مشاعر الفنان الإنسانية تبقى حية ولا يمكن إبدال أي شيء آخر بها...

وعندئذ قاطعه جريشا قائلاً: هل تعني أننا يجب أن نستخدم مشاعرنا القديمة نفسها في كل دور أيا كان نوعه، ابتداء من دور « هاملت » إلى دور « سكر» في مسرحية « العصفور الأزرق »؟

ويجيبه تورتسوف: وهل باستطاعتنا أن نفعل شيئاً آخر؟ وهل تتوقع أن يخترع الممثل شتى ألوان المشاعر الجديدة، أو يخترع روحاً جديدة لكل دور يقوم بتمثيله؟ وكم روحاً يضطر حينئذ إلى اختزانها؟ هل يمكن للممثل أن ينتزع روحه ذاتها ويحل محلها روحا يستأجرها بوصفها أكثر ملائمة لدور معين؟ وأني له أن يحصل على روح أخرى؟ يمكنك أن تقترض الملابس، كما يمكنك أن تقترض ساعة أو أشياء من كل صنف؛ ولكنك لا تستطيع أن تقترض المشاعر من شخص آخر؛ إذ أن مشاعري هي مشاعري أنا وحدي ولا يشاركني فيها أحد، كما أن مشاعرك هي مشاعرك أنت. ويستطيع الممثل أن يفهم دوراً ما، وأن يلائم بين عواطفه وعواطف الشخصية التي يصورها؛ وأن يضع نفسه مكانها حتى يتمكن من التصرف بالطريقة التي تتصرف بها هذه الشخصية، وهذا من شأنه أنه يخلق في نفس الممثل مشاعر مشابهة لمشاعر الشخصية، بيد أن هذه المشاعر ستظل مِلكاً للممثل نفسه وليست مِلكاً للشخصية التي خلقها المؤلف.

لا تنس نفسك أبداً وأنت على منصة المسرح، ولتكن أفعالك منبثقة دائماً من شخصيتك أنت بوصفك فناناً. إذ أنك لا تستطيع أن تهرب من نفسك أبدا. واللحظة التي تفقد فيها نفسك وأنت على المنصة هي اللحظة التي تحيد فيها عن الحياة في دورك حياة حقةً. ويبدأ فيها التمثيل المصطنع المبالغ فيه. ولذلك فمهما مثلت ومهما أسند إليك منأدوار، فلا ينبغي أبدا أن تسمح لنفسك بأي استثناء للقاعدة التي تقضي باستخدامك مشاعرك أنت. إذ أن مخالفة هذه القاعدة عمل يعادل قتل الشخصية التي تقوم بتصويرها لأنك تحرمها روحاً إنسانية نابضة هي المنبع الحقيقي لحياة الدور.

ولكن جريشا لم يستطع الاقتناع بأننا يجب أن " نمثل أنفسنا " دائما.

فقال المدير مؤكداً وجهة نظره: ذلك هو الشيء نفسه الذي يجب أن نفعله. يجب أن تمثل نفسك دائماً أبداً وأنت على المنصة، بيد أنك تمثل نفسك بعد أن تعد لدورك عدداً كبيراً من مختلف الأهداف المرتبطة ارتباطاً وثيقاً، وفي بوتقة ذاكرتك الانفعالية، وهذه هي أفضل مادة للخلق والإبداع الداخلي، بل هي المادة الوحيدة لعملية هذا الخلق، فاستخدمها ولا تلجأ في هذا الشأن إلى أي مصدر آخر.

ولما فرغ المدير من كلامه لم يكن جريشا قد اقتنع بعد، فقال: ولكن قد يستحيل على الأرجح أن تحتوي نفسي على كل المشاعر اللازمة لجميع الأدوار في العالم.

وهنا أخذ تورتسوف يشرح وجهة نظره قائلاً: إن الأدوار التي لا تمدك بالمشاعر الملائمة لها هي الأدوار التي لن تحسن تمثيلها أبداً، فلابد إذن أن تستبعدها من قائمة أدوارك. إن الممثلين لا ينقسمون أساساً إلى نماذج تحددها جسومهم، بل الذي يحدد هذه الفروق بينهم هو سجاياهم الداخلية.

ولما سألنا تورتسوف كيف يستطيع شخص واحد أن يكون شخصيتين متباينتين تبايناً شاسعاً؟ قال:

يجب أن يكون معلوماً قبل كل شيء، أن الممثل ليس إما كذا وإما كذا من الشخصيات المختلفة، بل إن لشخصه هو بالذات شخصيته الداخلية وشخصيته الخارجية التي تطورت كل منهما إما تطوراً واضحاًلإخفاء فيه وإما تطوراً مبهماً ثم بطريقة خافية.

وقد لا تنطوي طبيعته هو على نذالة إحدى الشخصيات المسرحية أو نبالة إحدى الشخصيات الأخرى، إلا أن بذور هاتين الخلتين موجودة في نفسه لأننا نحمل في أنفسنا عناصر الخصائص الإنسانية كلها – الخيرة منها والشريرة. وينبغي أن يستخدم الممثل فنه ووسائل صنعته، ليكثف بالطرق الطبيعية تلك العناصر التي

لابد له من تطويرها حتتصلح لدخولها في دوره. وبهذه الطريقة تصبح روح الشخصية التي يصورها مزيجاً من العناصر الحية التي تتكون منها شخصيته هو.

أول ما ينبغي أن توجهوا إليه اهتمامكم، هو الاهتداء إلى الوسائل التي تتيح لكم الإفادة مما تختزنه نفوسكم من مادة انفعالية، وأن تهتموا بعد ذلك باكتشاف الطرق الكفيلة بخلق عدد لا نهاية له من الشخصيات التي تمتزج فيها النفوس والأخلاق والمشاعر والانفعالات الإنسانية بغية استخدامها في أدواركم.

وهنا سأله أحدهم: وأين يمكننا العثور على تلك الوسائل والطرق؟ ويجيبه المدير بقوله: تعلموا أولاً وقبل كل شيء أن تستخدموا ذاكرتكم الانفعالية.

فيسأله ثانية: كيف؟

فيقول له: بالاستعانة بعدد من المثيرات الداخلية والخارجية، إلا أن هذه مسألة معقدة، ولذا فسنطرحها على بساط البحث في المرة القادمة.

-٦-

تلقينا الدرس اليوم فوق المنصة والستار مسدل، وكان المفروض أننا في «شقة ماريا». ولكننا لم نستطع التعرف على معالم هذه الشقة، إذ كانت حجرة الطعام حيث كان يجب أن تكون حجرة الجلوس أمام حجرة الطعام السابقة فقد صارت حجرة نوم، وكان الأثاث كله من النوع الرديء الرخيص، وما كاد الطلبة يفيقون من دهشتهم حتى رفعوا عقائرهم مطالبين بإعادة المنظر القديم، لأن المنظر الجديد كان يدخل الكآبة على نفوسهم ولا يستطيعون العمل فيه.

فقال المدير: آسف.. إذ ليس من الممكن عمل شيء بهذا الصدد فلقد احتاجوا إلى الأثاث الآخر في مسرحية تقدم حالياً، فأعطونا بدلاً منه ما أمكنهم الاستغناء عنه، وأعدوا لنا ما نحتاج إليه بأفضل ما في وسعهم. فإذا لم يكن المنظر يروقكم بحالته الراهنة؛ أمكنكم أن تدخلوا عليه ما يعن لكم من تعديلات لتجعلوه أكثر ملائمة.

وكان هذا الكلام إيذاناً بابتداء حركة عامة.. سرعان ما انقلب المكان بعدها رأساً علىعقب.

وهنا صاح بنا المدير قائلاً: قفوا؟ حدثوني عن الذكريات الحسية التي تثيرها في نفوسكم كل هذه الفوضى.

فقال نيقولا الذي كان يقوم بدور المشرف على أعمال التخطيط: إنها تذكرني بما يحدث عند وقوع زلزال. إذ يحرك الناس قطع الأثاث من مكان لآخر بهذه الطريقة.

وقالت سونيا: لا أدري كيف أعبر عن شعوري إلا أن ما أراه يجعلني أفكر بطريقة ما فيما يحدث عند طلاء أرضية المنزل.

وأخذت الملاحظات تترى بعد ذلك ونحن مشغولون بإعادة ترتيب الأثاث، وكان كل منا يحاول التعبير عن الحالة النفسية التي يثيرها في ذاكرته الانفعالية تجميع الأشياء في الحجرة بطريقة أو بأخرى. وأخيراً استطعنا أن نرتب قطع الأثاث بشكل مقبول، ولكننا طالبنا بالمزيد من الإضاءة وعندئذ ألقى علينا المدير درساً في فن الإضاءة وفي المؤثرات الصوتية.

لقد أضيء المسرح أولاً إضاءة تعبر عن يوم شمسه مشرقة. فغمرت البهجة نفوسنا وكنا نسمع من بعيد سيمفونية من الأصوات تختلط فيها أبواق السيارات بأجراس المركبات العامة وصفارات المصانع والضوضاء المنبعثة من آلة بعيدة. وبالأحرى جميع الأصوات التي نسمعها في المدينة بالنهار.

ثم أخذت الأضواء تظلم بالتدريج فأصبح الجو هادئاً لطيفاً، وإن كان حزيناً بعض الشيء. وإذا بنا نشعر بميل إلى التأمل وبثقل يأخذ جفوننا، وفجأة هبت ريح قوية تلتها عاصفة. فراحت النوافذ تصطك بينما الريح تعوي وتصفر.. أكانت تلك حبات المطر أم أجزاء من الثلج المتطاير تقرع زجاج النافذة بانتظام؟ لقد كان صوتاً يبعث الكآبة في النفس – ثم تلاشت ضوضاء الشارع، وأخذت ساعة ترسل دقاتها

بصوت مرتفع من الحجرة المجاورة. وبدأ شخص يعزف على البيانو بقوة عظيمة في البداية. ثم بأسلوب أكثر هدوءاً وأكثر حزناً. وكانت الأصوات المنبعثة من المدخنة تزيد من وطأة الحزن الذي نشعر به ثم أضيئت الأنوار لحلول المساء وتوقف العزف على البيانو ومن بعيد تناهى إلينا وصوت ساعة تدق معلنة الثانية عشر – منتصف الليل – وساد الصمت. وراح جرذ يقضم أرضية الحجرة. ومن وقت لآخر كنا نسمع صوت الصمت والظلام مطبقين. وإن هي إلا لحظات حتى أعلنت الظلال الرمادية انبثاق الفجر. وعندما تسرب أول شعاع من أشعةالشمس إلى أرضية الهجرة أحسست كأن كابوساً قد انزاح عن صدرى.

وكان فانيا أكثرنا تحمساً لهذه المؤثرات الضوئية والصوتية فهتف قائلاً:

لقد كان ما رأينا وما سمعنا أفضل مما يحدث في واقع الحياة؟

وأضاف بول: في الحياة تحدث هذه التغيرات ببطء وبالتدريج بحيث يستحيل عليك أن تنتبه إلى الأجواءالمختلفة، ولكن عندما تضغط أربعاً وعشرين ساعة في دقائق قليلة فإنك تشعر بكل ما لتدريجات الضوء المختلفة من تأثير.

وعندئذ قال المدير: إن للأجواء –كما لاحظتم – تأثيراً كبيراً على مشاعركم وهذا أمر يصدق على خشبة المسرح كما يصدق في واقع الحياة. وجميع هذه الوسائل والمؤثرات تصبح بين يدي المخرج الموهوب أدوات إبداعية وفنية.

وعندما يكون الجانب الخارجي أو المادي في إخراج مسرحية من المسرحيات مرتبط بحياة الممثلين النفسية ارتباطاً داخلياً وثيقاً. فإن هذا الجانب يصبح ذا قيمة أكبر من قيمته في واقع الحياة، وإذا هو أوفى بمقتضيات المسرحية وأوجد المزاج النفسي المطلوب فإنه يساعد الممثل على تكوين الجانب الداخلي لدوره ويؤثر في حالته النفسية كلها وفي مقدرته على الإحساس جميعاً. ويصبح المنظر في هذه الظروف حافزاً أكيداً لانفعالاتنا. ومن ثم فإذا كان على إحدى الممثلات أن تقوم بدور « مارجريت» وهي تتعرض لإغراء الشيطان في أثناء

صلاتها: وجب على المخرج أن يمدها بالوسائل التي تعينها على الإحساس بأنها موجودة في كنيسة. الأمر الذي يساعدها على الإحساس بدورها.

أما الممثل الذي يقوم بدور « إجمونت » وهو في السجن، فيجب أن يخلق له المخرج الجو الذي يوحي بالسجن الانفرادي الإجباري.

ولما فرغ تورتسوف من كلامه سأله بول: وماذا يحدث عندما يخلق الخرج منظراً بديعاً ولكنه بالرغم من ذلك لا يلائم المقتضيات الداخلية للمسرحية؟

ويجيبه تورتسوف: هذا ما يحدث في كثير من الأحيان لسوء الحظ وتكون نتيجته سيئة دائماً. لأن خطأ المخرج يتجه بالممثلين اتجاهاً خاطئاً ويقيم حاجز بينهم وبين أدوارهم.

وهنا يسأله أحد الزملاء: وماذا يحدث لو كان الجانب الخارجي أو المادي في الإخراج بعيداً جداً؟

ويجيبه تورتسوف: تكون النتيجة أسوأ بكثير. إذ يعطى الفنانون الذين يعملون مع المخرج خلف الكواليس مؤثراً يتعارض تمام التعارض مع المؤثر المطلوب. فبدلاً من ان يلفتوا انتباه الممثلين إلى المنصة. ينفرونهم مما حولهم على المنصة ويدفعون بهم إلى المتفرجين الجالسين وراء الأضواء الأرضية فيصبحون تحت رحمتهم. ومن ثم فإن الجانب المادي أو الخارجي لأي مسرحية سلاح ذو حدين في يد المخرج.. يمكن أن يفيد و يمكن أن يضر على السواء.

استطرد المدير قائلاً: والآن سأطرح عليكم المشكلة الآتية: هل يعين كل منظر جيد الممثل وينشط ذاكرته الانفعالية؟ تصوروا مثلاً منظراً جميلاً صممه فنان ذو موهبة كبيرة في استخدام الألوان والخطوط والمنظور إنك لو نظرت إليه من قاعة المتفرجين لخيل إليك أنه حقيقة واقعة. أما إذا اقتربت منه زال عنك الوهم وضاق به صدرك. فلماذا يحدث ذلك؟ يحدث ذلك لأنه لا قيمة في المسرح لمنظر يقام طبقاً لوجهة نظر الرسام. أي ببعدين اثنين بدلاً من ثلاثة أبعاد وبهذا

يكون له عرض وارتفاع ولكن لا يكون له عمق. ومن غير العمق يصبح المنظر عديم الحياة من حيث صلته بخشبة المسرح.

وأنتم تعلمون – من واقع تجربتكم الخاصة على الشعور الذي تحدثه المنصة العادية الخاوية في نفس الممثل – وتعلمون كم يصعب تركيز الانتباه فيها وكم يصبح تمثيل مجرد مشهد بسيط أو تمرين قصير أمراً شاقاً.

وما عليكم إلا أن تحاولوا الوقوف في مساحة عارية كتلك، وأن تمثلوا فيها دور هاملت أو عطيل أو مكبث. لتدركوا صعوبة التمثيل من غير الاستعانة بالمخرج وخطة تنظم الحركة. وبدون قطع الأثاث التي يمكنكم الاستناد إليها أو الجلوس عليها أو التحرك نحوها أوالتجمع حولها. وذلك لأن كل موقف من المواقف التي يعدها لكم المخرج.. يساعد على إعطاء صورة خارجية تشكيلية لمزاجكم النفسي الداخلي. ومن ثم كانت حاجتنا ماسة إلى ذلك البعد الثالث. وبالأحرى إلى عمق الصورة التي نستطيع فيها أن نتحرك وأن نعيش وأن نمثل.

–٧–

وجه المدير إلى ماريا.. عند دخوله إلى خشبة المسرح اليوم السؤال التالي: لماذا تختبئين في ركن هكذا يا ماريا؟

وعندئذ حاولت الفتاة أن تبتعد أكثر فأكثر عن فانيا الذي كان يبدو شارد الذهن وهي تتمتم: إني... أريد أن أرحل... إنني لا أحتمل هذا...

ثم سأل فريقاً من الطلبة تجمعوا على أريكة بجانب الباب: لماذا تجلسون ملتصقين هكذا تلك الجلسة الدافئة؟

فأجاب نيقولا متلعثما: لقد... كنا نستمع إلى بعض النوادر.

ويلتفت إلى سونيا ويقول: وماذا تفعلين أنت وجريشا هناك بجانب المصباح؟

وقد ارتج عليها ولم تعرف بماذا تجيب، ولكنها استطاعت بعد جهد أن تتمتم

ببضع كلمات فهمنا منها أنها كانت تقرأ خطاباً مع جريشا.

وعندئذ استدار المدير إلينا – أنا وبول – وسألنا، ولماذا تذرعان أنتما الاثنان الحجرة جيئة وذهاباً هكذا؟

فقلت: كنا فقط نتبادل الرأي في شتى الأمور.

ويستطرد المدير قائلاً: بالاختصار لقد كنتم جميعاً تستجيبون للمزاج النفسي الذي كنتم فيه فقد أقمتم المنظر المناسب واستخدمتموه فيما أقمتموه من أجله، أو يحتمل أن يكون المنظر الذي وجدتموه هو الذي أوحي إليكم بالمزاج النفسي وبالأفعال التي كنتم تقومون بها؟.

ثم جلس المدير إلى جانب المدفأة وجلسنا قبالته، فجذب عدد منا مقاعدهم واقتربوا بها منه ليتمكنوا من سماعة بسهولة أكبر، بينما جلست أنا إلى المنضدة لأدون مذكرات بما يقول، واختار جريشا وسونيا مكانا قصيا ليتمكنا من التهامس.

وعندئذ قال تورتسوف: كل ما أطلبه منكم الآن هو أن تقولوا لي لماذا يجلس كل منكم في المكان الذي يجلس فيه بالذات؟ وهكذا وجدنا أنفسنا مضطرين إلى تفسير حركاتنا مرة أخرى فلما أخبرناه بذلك التفسير أعرب عن رضاه لأن كلاً منا كان قد استخدم المنظر بما يتلاءم مع ماكان يريد أن يفعل. أو مع مزاجه النفسي أو مع مشاعره.

وبعد ذلك انتقل المدير إلى الخطوة التالية، ففرقنا جماعات في أنحاء الحجرة وبالأحرى المنصة، وأعطى كل جماعة قطعاً من الأثاث يمكن بواسطتها تكوين منظر مختلف. ثم طلب إلينا أن نسجل أي شيء يوحي به إلينا هذا المنظر؛ سواء كان ما يوحى به أمزجة نفسية أو ذكريات أو إحساسات متكررة، وأن نقول في أي الظروف يمكن استخدام ذلك المنظر. وبعد ذلك أنشأ المدير عدداً من المناظر.، وطلب منا أن نخبره عن الظروف والحالات العاطفية أو الأمزجة النفسية التي يمكن فيها استخدام كل منها بما يتفق واحتياجاتنا الداخلية. ومعنى ذلك أنه

بينما كنا في أول الأمر قد اضطلعنا باختيار المنظر بحيث يتلاءم مع مزاجنا النفسي وهدفنا. انقلب الوضع فأصبح المدير هو الذي يختار المنظر، وأصبحنا نحن مطالبين بالوصول إلى الهدف الصحيح واستنتاج المشاعر النفسية التي تلائمه.

وكانت التجربة الثالثة إحدى تجارب الاستجابة لمنظر يقوم بإعداده شخص آخر. وهذه مشكلة من المشكلات التي يتعين على الممثل في كثير من الأحيان أن يجد لها حلاًومن الضروري بالتالي أن يكون قادراً على ذلك.

ثم بدأ المدير سلسلة من التمارين كان يضعنا فيها في مواقف تتعارض تعارضاً مباشراً مع أغراضنا وأمزجتنا النفسية. وقد أدت كل هذه التمارين إلى تقديرنا أهمية وجود منظر مسرحي جيد ومريح ومكتمل العناصر – منظر أعد لإثارة الأحاسيس المطلوبة.

وأخيراً لخص المدير ما توصلنا إليه من نتائج فقال: إن الممثل يبحث عن خطة الحركة المسرحية التي تتلاءم مع مزاجه النفسي ومع هدفه. كما أن هذه العناصر نفسها؛ أي خطة الحركة المسرحية والمزاج النفسي والهدف – تشترك في خلق المنظر بالإضافة إلى كونها عاملاًمن العوامل المنبهة للذاكرة الانفعالية...

واستطرد المدير قائلاً: إن الفكرة الشائعة تزعم أن المخرج يستخدم جميع الوسائل المادية المتاحة له. المنظر والإضاءة والمؤثرات الصوتية والأدوات المسرحية الأخرى للغرض الأساسي الذي هو التأثير في الجمهور، في حين أننا نستخدم هذه الوسائل لما هو أهم منذلك، وبالأحرى لما تحدثه من أثر على الممثلين. لأننا نحاول بكل الوسائل الممكنة أن نسهل عليهم تركيز انتباههم على خشبة المسرح.

ومع ذلك فهناك عدد كبير من الممثلين الذين يركزون اهتمامهم في قاعة النظارة أكثر مما يركزونه في المنصة، وذلك مهما بلغت قوة العالم الوهمي الذي نخلقه حولهم بواسطة الأضواء والأصوات والألوان ولا يستطيع شيء أن يعيد

اهتمامهم إلى ما يجرى أمام الأضواء الأرضية فوق المنصة حتى ولا الرواية نفسها ولا ما تشتمل عليه من معنى أساسي.. فإذا أردتم ألا يحدث هذا لكم فحاولوا أن تتعلموا النظر إلى الأشياء الموجودة على المنصة ورؤيتها والاستجابة لما يجري حولكم والاستغراق فيه؛ وباختصار تعلموا كيف تفيدون من كل ما يمكن أن ينبه مشاعركم.

ثم صمت المدير برهة أردف بعدها قائلاً: كنا حتى هذه النقطة نمضي في عمليتنا التي تبدأ بالحافز أو المؤثر إلى أن تنتهي بالشعور المترتب عليه. ولكن يحدث في كثير من الأحيان أن نضطر إلى العكس. أي إلى الانتقال من الشعور إلى المؤثر. ونحن نلجأ إلى ذلك عندما نريد تثبيت تجاربنا الداخلية الطارئة.

وسأقص عليكم مثالاً لذلك ما حدث لي في مسرحية « الطبقات الدنيا » لجوركى في أول عهدى بتمثيلها. فقد كنت أقوم بدور « ساتين » وكان أداء هذا الدور من الأمور التي يسهل على القيام بها نسبياً. باستثناء تلك المفاجأة التي يلقيها ساتين في الفصل الأخير. إذ كان ذلك يتطلب مني المستحيل. يتطلب مني أن أجعل للمشهد مغزى إنساني شاملاً. وأن ألقى هذه المفاجأة بطريقة تكشف عما تنطوي عليه من معان عميقة، بحيث تصبح النقطة الرئيسية في المسرحية كلها. وبالأحرى الحل الذي تنتهي إليه المسرحية برمتها.

وكنت – كلما وصلت إلى نقطة الخطر هذه – بدا لي أنني أضع الشكائم على مشاعري الداخلية. وكان هذا التردد يوقف تيار البهجة الخلاقة في دوري وكنت أشعر دائماً – بعد انتهائي من أداء تلك المفاجأة بما يشعر به المغني الذي أخطأه التوفيق في أداء نغمة عالية.

وكم كانت دهشتي حين لاحظت أن هذه الصعوبة قد اختفت وأنا أمثل الدور للمرة الثالثة أو الرابعة. وعندما حاولت أن أكشف السبب اعتزمت أن أراجع بدقة كل ما حدث لي في النهار السابق لظهوري على خشبة المسرح في المساء.

وكان أول ما حدث من ذلك أنني تلقيت كشف حساب من خائط ملابسي. وكان كشفاً صدمني بضخامة أرقامه، حتى لقد أربكني وأسلمني للحيرة.، وبعد هذا فقدت مفتاح مكتبي، فجلست أقرأ ما كتب في الصحف عن المسرحية وأنا في مزاج نفسي سيء، ووجدت أن ما كان رديئاً في نظري قد حاز القبول والثناء من النقاد. في حين لم تفز الأجزاء الجيدة بأي تقدير. فأدى ذلك إلى اكتئابي – وقضيت سحابة اليوم كله مكباً على المسرحية أدرسها بعناية. وحاولت مائة مرة أن أحلل ما تنطوي عليه من مغزى. وأخذت أستعيد في ذهني جميع المشاعر التي خالجتني في كل جزء من أجزاء دورى. واستغرق ذلك كل تفكيري حتى إنني عندما حل المساء لم أجدني متوتر الأعصاب كالمعتاد. بل كنت منصرفاً عن الجمهور تمام الانصراف لا أبالي في قليل أو كثير بفكرة النجاح أو الفشل. ولم أزد على أن سرت في أداء دورى بطريقة منطقية. سالكاً الاتجاه الصحيح. وإذا بي أمر نقطة الخطر في المناجاة المذكورة دون أن ألحظ ذلك على الإطلاق.

وقد استشرت فيما بعد ممثلاً مجرباً ذا دراية واسعة بنفسية الإنسان. وطلبت إليه أن يعينني على تفسير ما حدث لي، حتى يمكنني استجلاء ما غمض على من أمر التجربة التي مررت بها في ذلك المساء، فكان رأيه ما ضمنته قوله:

إنك لا تستطيع أن تعيد الإحساس المفاجئ الذي يعرض لك على خشبة المسرح. كما انك لا تستطيع أن تعيد الحياة إلى زهرة ذابلة – والأفضل أن تحاول خلق شيء جديد. بدلاً من تبديد جهودك في محاولة إحياء ما مضى وانقضى. ولكن كيف يمكنك أن تحقق ذلك؟ يجب عليك قبل كل شيء ألا تشغل بالك بالزهرة، وإنما يكفي أن تروى جذور الشجرة أو تغرس بذوراً جديدة.

إن معظم الممثلين يفعلون عكس ذلك، فإذا حققوا نجاحاً عرضياً في أحد الأدوار أرادوا تكرار ذلك النجاح. ولجأوا إلى مشاعرهم بطريقة مباشرة. بيد أن ذلك يشبه محاولة استنبات الأزهار دون عون من الطبيعة وهو ما لا يمكن أن تقوم عليه إلا إذا كانت بك رغبة في الاكتفاء بالأزهار الصناعية.

وهنا سألته: فماذا يجب أن أفعل إذن؟

فقال: لا تفكر في الشعور نفسه، بل اتجه بذهنك إلى ما يجعله ينمو ويزدهر. وبالأحرى إلى الظروف التي أدت إلى التجربة.

واختتم هذا الممثل الحكيم نصيحته لي بقوله: فاسلك هذا السبيل نفسه: لا تبدأ بالنتائج مطلقاً لأنها سوف تظهر في حينها كثمرة منطقية لما حدث من قبل.

وقد عملت بنصيحته فحاولت أن أصل إلى جذور تلك المفاجأة، إلى الفكرة الأساسية للمسرحية. وأدركت أن طريقة أدائي للمفاجأة لم تكن تمت بأي صلة حقيقية لما كتبه جوركي، وأن أخطائي كانت قد أقامت سداً منيعاً لا يمكن اجتيازه بيني وبين الفكرة الرئيسية.

وهذه التجربة مثل الطريقة الرجوع من الانفعال إلى العامل الأصلي الذي أدى ظهوره. ويستطيع الممثل باستخدام هذه الطريقة أن يكرر أي شعور يريد أن يكرره كلما أراد ذلك. لأنه يستطيع العودة بالشعور الذي يظهر بطريق الصدفة إلى الحافز الذي ابتعثها. لكي يقطع الطريق مرة أخرى منتقلاً من الحافز إلى الشعور ذاته.

-٨-

بدأ المدير درسه اليوم بقوله:

كلما ازدادت ذاكرتكم الانفعالية اتساعاً. ازدادت المادة التي تستخدمونها للإبداع غنى وخصوبة. وأعتقد أن هذه النقطة لا تحتاج إلى مزيد من الشرح والتفصيل، على أنه من الضروري تمييز خصائص معينة أخرى من خصائص الذاكرة الانفعالية بالإضافة إلى غناها وخصبها، وأعني بتلك الخصائص بالذات قوة هذه الذاكرة الانفعالية وثباتها ونوع المادة المختزنة بها. وذلك في حدود ما لهذه الخصائص من تأثير فيما نقوم به من عمل في المسرح.

إن اكتمال تجاربنا الخلاقة كلها وقوتها يتناسبان مع قوة ذاكرتنا الانفعالية ودقتها ومضائها تناسباً طردياً.. أما إذا كانت ذاكرتنا ضعيفة فإن المشاعر التي تثيرها

تكون باهتة وهزيلة ولا قوام لها. وتنعدم قيمتها على المنصة لأنها لا تستطيع التأثير على الجماهير التي تجلس فيما وراء الأضواء الأرضية.

ويبدو مما قاله المدير بعد ذلك أن ثمة درجات كثيرة لقوة الذاكرة الانفعالية، وأن كلاً من مؤثراتها ومركباتها يختلف اختلافاً كبيراً، وقد قال فيما يتصل بهذه النقطة:

تصور أنك تلقيت إهانة أمام الناس.. صفعة على وجهك مثلاً، وأن هذه الإهانة تجعل خدك يلتهب خجلاً كلما ذكرتها، وتصور أن الصدمة النفسية التي شعرت بها آنذاك كانت شديدة إلى حد أنها محت من ذاكرتك جميع تفاصيل هذا الحادث الأليم، وإذا بشيء تافه يقع فيبعث ذكرى هذه الإهانة على الفور.. ويعود الانفعال إلى الظهور بقوة مضاعفة، ويحمر وجهك أو يمتقع لونك ويخفق قلبك بشدة.

فإذا كان لديك مثل هذه المادة الانفعالية الحية التي يسهل ابتعاثها، سهل عليك نقلها إلى خشبة المسرح، والقيام بتمثيل مشهد مشابه للتجربة التي عانيتها في واقع الحياة والتي خلقت في نفسك هذا الأثر المؤلم، ولن تكون بك حاجة إلى المهارة أو الصنعة الحرفية. إذا ستجد المشهد يسير من تلقاء نفسه لأن الطبيعة تساعدك في أدائه...

وإليك مثلاً آخر:

لى صديق مشتت الذهن للغاية. وحدث أن هذا الصديق كان يتناول العشاء مع بعض أصدقاء لم يكن قد رآهم منذ عام فإذا به في أثناء الطعام يشير إلى صحة ابن مضيفه الذي كان يحب ابنه هذا إلى درجة العبادة.

واستقبلت كلماته بصمت مطبق، وسقطت ربة البيت مغشياً عليها في الحال، لقد كان صديقي المسكين قد نسي تماماً أن الطفل قد توفي منذ عام مضى. منذ أن رأى مضيفه لآخر مرة. ويقول هذا الصديق، إنه لن ينسى أبداً، ومهما طال به

العمر ما شعر به في تلك المناسبة.

على أن الإحساس الذي خامر صديقي كان مختلفاً عن الإحساس الذي أحس به ذلك الشخص الذي كان قد تلقى صفعة على وجهه. لأن تلك الأحاسيس لم تطمس جميع التفاصيل المصاحبة لوقوع الحادث.. إن صديقي لم يكن يحتفظ بذكرى جد دقيقة ومحكمة الأحاسيس فحسب. بل للواقعة نفسها وللظروف التي اقترنت بها، لقد كان يتذكر بوضوح أمارات الفزع الذي ظهر على وجه رجل كان يجلس قبالته على المائدة. كما كان يذكر عينيالسيدة التي كانت تجلس إلى جواره وقد خلتا من كل تعبير، والصيحة التي انطلقت من الطرف الآخر للمائدة.

أما في حالة كون الذاكرة الانفعالية ضعيفة حقاً فإن العمل النفسي القائم على المهارة الفنية يغدو معقداً وواسع المدى في وقت معاً.

هذا وثمة مظهر آخر من المظاهر العديدة لهذا النوع من الذاكرة يحسن بنا نحن الممثلين أن نحيط به علماً. وسأتحدث عنه بالتفصيل..

قد تعتقدون – من الناحية النظرية – أن النوع المثالي لهذه الذاكرة الانفعالية هو النوع الذي في وسعه الاحتفاظ بالانطباعات ويستطيع استعادتها يجمع تفاصيلها الدقيقة كما حدثت لأول مرة. بحيث تدب الحياة في تلك الذكريات من جديد. فيعانيها المرء كما عاناها في الماضي بالفعل، ولكن لو صح هذا فما الذي كان ممكن أن يحدث لجهازنا العصبي؟ وكيف كان يتأتى لهذا الجهاز أن يتحمل تكرار الأحداث الرهيبة بكل تفاصيلها الواقعية المؤلمة. إن الطبيعة البشرية لا يمكن أن تتحمل ذلك..

ولكن الأمور لحسن الحظ تحدث في الواقع بطريقة مختلفة. فذاكرتنا الانفعالية ليست نسخاً مضبوطة مما يجري في الحياة الواقعية – صحيح أنه يتصادف أحياناً أن تكون بعض ذكرياتنا الانفعالية أقوى من الانفعالات الأصلية، لكنها تكون عادة أقل قوة منها. كما يحدث أحياناً أن نتلقى انطباعات معينة فإذا

بها تظل حية في نفوسنا وتنمو وتزداد عمقاً، بل إنها تكون سبباً في ظهور عمليات نفسية جديدة، يترتب عليها إما إضافة تفاصيل لتكملة الوقائع الأصلية وإما إضافة تفاصيل جديدة كل الجدة.

وفي مثل هذه الحالة يمكن أن يحتفظ شخص ما بكامل هدوئه في موقف خطير. ثم يسقط مغشياً عليه عندما يتذكر ذلك الموقف فيما بعد. وذلك مثل للذكرى التي تفوق قوتها قوة الحدث الأصلي. كما أنه مثل لاستمرار نمو الانطباع الذي تلقاه الشخص في وقت من الأوقات.

يبقى الآن الحديث عن نوع هذه الذكريات، بعد أن تحدثنا عن قوتها وعمق مداها. ولنفرض أنك كنت مجرد شاهد لوقوع ما وقع لأحد من الناس بدلاً من أن تكون أنتالشخص الذي حدث له الحادث، وفرق بين آن تتلقيأنت نفسك إهانةأمام الناس فتعاني بسبب ذلك إحساساً شديداً بالضيق والاستياء، وبين أن تكون مجرد متفرج يرى هذا الأمر يحدث لشخص آخر. فتضيق نفسك بما ترى، ويكون باستطاعتك أن تختار الانحياز إلى جانب المعتدى أو إلى جانب الضحية.

وليس ثمة بالطبع ما يحول دون إحساس المتفرج بمشاعر قوية جدا، بل قد يكون الحادث في نفسه أشد من وقعه في نفس الطرفين الأصليين، ولكن ليس ذلك هو ما يهمني في الوقت الحاضر. فأنا إنما أريد أن أبرز اختلاف مشاعر كل من المتفرج والشخص الذي يقع له الحادث.

وثمة احتمال آخر. وهو ألا يشترك الشخص لا بوصفه متفرجاً ولا بوصفه طرفاً أصلياً فيه. وإنما قد يسمع بالحادث أو يقرأ عنه فقط.إلا أن هذا لا يمنع إحساسه بمشاعر قوية وعميقة. إذ يتوقف الأمر كله على قوة مخيلة الشخص الذي روى الحادث أوكتب عنه. كما يتوقف على قوة مخيلة الشخص الذي يسمع تلك القصة أو يقرأ ذلك الوصف.

وهناك أيضاً تختلف مشاعر القارئ أو السامع، من حيث سماتها. عن مشاعر

المتفرج وعن مشاعر الطرفين الأصليين المشتركين في الحادث.

وعلى الممثل أن يعالج هذه الألوان من التجارب الانفعالية، ويعكف على دراستها ليلائم بينها وين مقتضيات الشخصية المسرحية التي يصورها.

والآن لنفرض أنك شاهدت رجلاً يتلقى صفعة أمام الناس. وأن هذا الحادث قد ترك في ذاكرتك أثراً قوياً. فلعل استعادة تلك المشاعر يكون أيسر إذا كنت تمثل دور الشاهد على خشبة المسرح. ولكن لنفرض أنه طلب منك أن تقوم بدور الرجل الذي صفع؛ فكيف يمكنك أن توفق بين الانفعال الذي خالجك بوصفك شاهداً، وبين الانفعال الذي يطلب منك التعبير عنه، وأنت تمثل دور الرجل الذي تلقى الإهانة؟

إن الرجل الذي تلقى الإهانة يشعر بها.. أما الشاهد فلا يستطيع إلا الشعور بحالة ذلك الرجل عن طريق العطف أو المشاركة الوجدانية. ولكن المشاركة الوجدانية يمكن أن التحول إلى رد فعل مباشر، وهذا هو ما يحدث لنا نحن الممثلين عندما نكون في مرحلةالإعداد لدور من الأدوار. فمنذ اللحظة التي يشعر فيها الممثل بحدوث هذا التحول في نفسه. يصبح عنصراً فعالاً في حياة المسرحية. إذ تتولد في نفسه مشاعر إنسانية حقيقية.

وفي كثير من الأحيان يحدث هذا التحول بطريقة تلقائية، أعني هذا التحول من مجرد إحساس الممثل بالعطف أو بالمشاركة الوجدانية الإنسانية إلى إحساسه بالمشاعر الحقيقية للشخصية التي يمثلها.

وقد يشعر الممثل بموقف الشخصية التي يمثلها شعوراً قوياً. ويستجيب لذلك الموقف استجابة فعالة. إذ يضع نفسه مكان الشخصية بالفعل. ومن ثمة يرى الواقعة بعيني الشخص الذي صفع، فيرغب في العمل والاشتراك في الموقف واستنكار الإهانة كما لو كانت المسألة تمس كرامته الشخصية، وفي هذه الحالة يتم تحول مشاعر الشاهد إلى مشاعر الشخص الأصلي تحولاً كاملاً بحيث لا نلحظ

أي ضعف في قوة المشاعر أو تغيير في سماتها.

وترون من هذا أننا لا نستخدم انفعالاتنا الخاصة الماضية وحدها كمادة انفعالية، بل نستخدم كذلك المشاعر التي خالجتنا عند مشاركتنا للآخرين في عواطفهم. ومن السهل أن نقرر مقدماً أنه يستحيل استحالة مطلقة أن نجد في أنفسنا المادة الانفعالية الكافية للوفاء بحاجة جميع الأدوار التي قد تسند إلينا طوال حياتنا في خدمة المسرح. صحيح أنه ما من إنسان يستطيع أن يكون « الروح الشاملة » في مسرحية « النورس [1]» لتشيكوف، تلك الروح التي عانت جميع التجارب الإنسانية. بما في ذلك تجربتا القتل والموت. ومع ذلك فإننا نضطر إلى أن نحيا كل هذه التجارب على خشبة المسرح، ومن ثم وجب أن ندرس الآخرين، وأن نقترب منهم بمشاعرنا بقدر الإمكان حتى يتحول عطفنا عليهم إلى مشاعر خاصة بنا نحن.

أفليسهذا هو ما يحدث لنا كلما شرعنا ندرسدوراً جديداً؟

-٩-

قال لنا المدير في مستهل درس اليوم اسمعوا:

١. إذا كنتم تذكرون تمرين «المجنون » فلا شك أنكم تذكرون كل الافتراضات المتخيلة التي استخدمناها، وكان كل منها ينطوي على مثير لذاكرتكم الانفعالية. لقد كانت تلك الافتراضات تمدكم بقوة تنفذون بها في صميم أشياء لم تجابهوا مثلها في واقع الحياة أبداً. كما أنكم كنتم تحسون بما للمثيرات الخارجية من أثر.

٢. هل تذكرون كيف قسمنا ذلك المشهد من مسرحية «براند» إلى وحدات وأهداف. وكيف احتدم الخلاف بين الرجال والسيدات منكم حول هذا المشهد؟

([1])ترجمت هذه المسرحية باسم « الطائر البحري » (د- ح)

لقد كان ذلك نوعاً آخر من أنواع المثيرات الداخلية.

٣. إذا كنتم تذكرون بياننا للموضوعات التي يمكن أن ينصرف إليها الانتباه سواء على المنصة أو بين المتفرجين. فإنكم تدركون الآن أن الموضوعات الحية يمكن أن تكون مثيراًحقيقياً.

٤. إن الحركة الجسمانية الصادقة وإيمانكم بهذه الحركة مصدر هام آخر من مصادر إثارة الانفعال.

٥. ستتعرفون بمرور الزمن على مصادر داخلية جديدة لإثارة المشاعر، وأقوى هذه المصادر نجده في نص المسرحية. وذلك فيما ينطوي عليه هذا النص من الأفكار والمشاعر المتشابكة التي تؤثر على العلاقات المتبادلة بين الممثلين.

٦. أنتم تعرفون الآن أيضاً جميع المثيرات الخارجية التي تحيط بنا على المنصة وهي المناظر وطريقة ترتيب الأثاث والأضواء والمؤثرات الصوتية وغير ذلك من المؤثرات التي يحشدها المخرج ليخلق صورة وهمية للحياة الحقيقية وأجوائها النفسية النابضة بالحياة.

فإذا جمعتم كل هذه العوامل وأضفتم إليها تلك العوامل الأخرى التي سوف تحيطون بها علماً في المستقبل. وجدتم بين أيديكم عدداً وفيراً منها، وهي بمثابة ثروتكم النفسية الفنية التي يجب أن تتعلموا كيفية استخدامها.

وهنا قلت للمدير: إنى أشعر بشغف شديد لأن أفعل ذلك. ولكني لا أعرف كيف أتصرف. فقدم إلي هذه النصيحة..

افعل ما يفعله الصياد وهو يطارد الحيوان الذي يريد اقتناصه. إن الطائر إذ لم يحلق في الجو من تلقاء نفسه فإنك لاتستطيع العثور عليه وسط أشجار الغابة وأوراقها الكثيفة. ومن ثم وجب عليك أن تغريه بالخروج من مكمنه. وذلك بأن تصفر له أو تستعمل شتى المغريات.

إن مشاعرنا الفنية تجفل في أول الأمر كما تجفل الحيوانات المتوحشة

وتختبئ في أعماق أنفسنا، فإذا لم تطف تلك المشاعر من تلقاء نفسها. فإنك لا تستطيع أن تطاردها وتعثر عليها. وكل ما تملك هو أن تركز انتباهك في أفضل أنواع المغريات الكفيلة بإظهارها. والأشياء التي تحتاج إليها فعلاً لبلوغ مأربك هي تلك العوامل المثيرة للذاكرة الانفعالية والتي كنا نتحدث عنها منذ قليل.

إن الرابطة بين عوامل الإغراء وبين الشعور رابطة طبيعية وسوية وينبغي استخدامها على نطاق واسع، وكلما وضعت تأثيرها موضع الاختبار وحللت نتائجها في الانفعالات المستشارة. زادت مقدرتك على تقدير ما تعيه ذاكرتك الحسية، وأصبحت في مركز أقوبيتيح لك إنماءها.

وفي الوقت نفسه يجب ألا نتغاضى عن مقدار ما تختزنه ذاكرتك. إذ ينبغي أن تتذكر أنه يتعين عليك أن تزيد على الدوام فيما تدخره من الذكريات. ويتم لك هذا برجوعك بخاصة إلى انطباعاتك ومشاعرك وتجاربك الخاصة كما أنك تستطيع أن تستمد المادة العاطفية من الحياة المحيطة بك. سواء كانت حياة حقيقية أو متخيلة – ومن المذكرات، ومن الكتب ومن الفنون والعلوم والمعارف بجميع ألوانها، ومن الرحلات والمتاحف وبخاصة من اتصالك بغيرك من الناس.

فهل تدرك الآن – وبعد أن عرفت ما يتطلبه الفن من الممثل – لماذا يجب على الفنانالحقيقي أن يحيا حياة مليئة حياة ممتعة وجميلة. حياة متنوعة ومرتبة وملهمة؟ ينبغي للممثل ألا يحيط علماً بما يجري في المدن الكبيرة فحسب، بل بما يحدث في الماء الصغيرة بالأرياف، في القرى النائية وفي المصانع، وفي مراكز الثقافة الرئيسية في العالم كله أيضاً.

ينبغي أن يدرس حياة من يعيشون حوله ونفسيتهم، وحياة من يعيشون بعيداً عنه ونفسيتهم سواء في مناطق أخرى من وطنه أو في الخارج.

إننا نحتاج إلى سعة الأفق لنستطيع تمثيل مسرحيات عصرنا ومسرحيات الشعوب الأخرى. إننا نطالب بتصوير حياة شخصيات إنسانية من جميع أنحاء

العالم. كما أن الممثل لا يقوم بتصوير الحياة في زمنه فحسب. بل الحياة في الماضي والحياة في المستقبل كذلك. وهذا هو السبب في حاجة الممثل إلى الملاحظة والتخمين والتجربة والانطلاق مع عواطفه. بل إن مشكلته تكون أشد تعقيداً في بعض الأحيان، إذ لو كان الممثل يصور الحاضر فإنه يستطيع أن ينظر إلى ما يجري حوله.. أما إذا كان عليه أن يصور الماضي أو المستقبل أو عصراً خيالياً، فيجب عليه إما أن يعيد خلق الماضي.. وإما أن يخلق شيئاً جديداً معتمداً على خياله – وهذه عملية معقدة.

ينبغي أن يكون مثلنا الأعلى دائماً السعي الحثيث لتحقيق ما هو خالد وأبدى في الفن. و بالأحرى ما لا يمكن أن يندثر قط – ما يبقى فتياً لاصقاً بالقلوب دائماً.

ينبغي أن يكون هدفنا تلك الذرى التي تتمثل في الآثار الأدبية العظيمة. ولذا يجب أن تعكفوا على دراستها وأن تتعودوا استخدام مادة عاطفية حية في تمثيلكم لها.

لقد قلت لكم كل ما يسعني قوله – في الوقت الحاضر – عن الذاكرة الانفعالية. وسوف تعرفون المزيد عنها خلال متابعتنا لبرنامج دراستنا.

الفصل العاشر

وجوب الاتصال الوجداني بين الممثلين على المنصة

-١-

عندما دخل المدير الفصل التفت إلى «فاسيلى » وسأله: « بأي شخص أو بأي شيء أنت مشغول البال في هذه اللحظة. أعني بأي شيء أو بأي شخص أنت على اتصال وجداني الآن؟.

وكان فاسيلي مستغرقاً في التفكير إلى حد أنه لم يدرك كنه السؤال الأول وهلة فقال بلهجة تكاد تكون آلية: أنا لست مشغول البال، ولا متصلاً اتصالاً وجدانياً بأي شخص ولا بأي شيء.

فقال المدير مداعباً: إنك لو استطعت أن تبقى على هذه الحال طويلاً كنت أعجوبة ولا شك.

وهنا أخذ فاسيلي يلتمس لنفسه الأعذار مؤكداً أنه مادام لا ينظر إليه أحد أو يخاطبه أحد فلا يمكن أن ينشغل باله بأية مخلوق.

وهنا أعرب تورتسوف بدوره عن دهشته قائلاً: أتعني أنه لابد أن ينظر إليك أحد أو يتحدث إليك شخص لكي تكون مشغول البال به؟ فأغمض عينيك وأغلق فمك وألزم الصمت. وحاول أن تكتشف الشخص أو الشيء الذي تكون على اتصال فكري به. وحاول أن تجد ثانية واحدة لا تكون فيها مشغول البال أو متصلاً فكرياً بشيء ما على نحو ما.

وقد قمت أنا نفسي بهذه المحاولة وأخذت أسجل ما يدور في نفسي.

عدت بذاكرتي إلى مساء أمس عندما كنت أستمع إلى رباعية وترية مشهورة.

وأخذت أتتبع حركاتي خطوة خطوة.. كنت قد ذهبت إلى ردهة الانتظار حيث التقيت بعض الأصدقاء فألقيت إليهم بالتحية. ثم ذهبت إلى مكاني وجلست أرقب العازفين وهم يعدون آلاتهم. وبعد ذلك بدءوا يعزفون وأخذت أنصت إليهم ولكني لم أستطع أن أجعل نفسي في حالة اتصال عاطفي بيني وبينهم.

واستنتجت أن تلك اللحظة كانت – ولا شك – لحظة خاوية في تيار الاتصال الوجداني بيني وين الأشياء المحيطة بي، إلا أن المدير خالفني بشدة في هذا الرأي وقال:

كيف يمكن أن تعتبر لحظة كنت تنصت فيها إلى الموسيقي لحظة خاوية من الاتصال الوجداني؟

فقلت في إصرار لأنني لم أكن أسمع الموسيقى في الواقع بالرغم من إنصاتي وبالرغم من أنني كنت أحاول أن أنفذ إلى معناها فإنني لم أفلح في ذلك... ومن ثم أحسست أنه لم يكن ثمة أي اتصال.

فقال المدير: إن اتصالك بالموسيقى وتقبلك إياها لم يكونا قد بدآ بعد. لأن العملية النفسية السابقة على ذلك كله لم تكن قد انتهت، مما أدى إلى تشتيت انتباهك، وحينمايكون هذا قد انتهى فإنك إما أن تستلم للموسيقى. وإما أن توجه اهتمامك إلى شيء آخر. ولكن لم يكن ثمة انقطاع في تيار "اتصالك بشيء ما.

وقد أمنت على كلامه قائلاً: ربما كان الأمر كذلك..

ثم واصلت استذكار ما حدث لي في الأمسية الماضية: لقد كانت بدرت مني حركة غير مقصودة بدا لي أنها لفتت أنظار المستمعين الجالسين إلى جواري. فالتزمت بعدها الهدوء التام. وتظاهرت بالإنصات إلى الموسيقى. بيد أني لم أكن أسمعها في الواقع لأني كنت أراقب ما كان يدور حولي..

واتجه نظري إلى تورتسوف فلاحظت أنه لم يكن قد انتبه إلى الحركة الطارئة التي بدرت مني. فقلبت النظر في أرجاء القاعة باحثاً عن شرستوف الأب ولكني لم

أجده، كما لم أجد أحداً من الممثلين الآخرين الذين يعملون في مسرحنا. ثم حاولت أن أتصور جميع المستمعين. إلا أن انتباهى كان شديد التشتت في تلك اللحظة بحيث عجزت عن السيطرةعليه أو توجيهه وكانت الموسيقى تبعث في نفسي شتي الخيالات، حتى لقد وجدتني أفكر في الجالسين بجواري وفي أقاربي الذين يعيشون في مدن أخرى نائية وفي صديقي الميت.

وقد أخبرني المدير فيما بعد أن السبب في مرور كل هذه الأشياء بذهني هو أنني كنت أشعر إما بحاجة إلى أن يشاركني هؤلاء الأشخاص الذين كانوا موضع أفكارى ومشاعري تلك الأفكار وهذه المشاعر. وإما إلى تلقي تلك الأفكار وهذه المشاعر منهم.

وأخيراً انجذب انتباهي إلى أضواء الثريا المعلقة في سقف القاعة. فأخذت أتأملها طويلاً. ولم يكن يساورني شك في أن تلك اللحظة قد كانت لحظة خاوية، إذ أنك لا تستطيع – مهما أجهدت خيالك – أن تسمى النظر إلى تلك الأضواء نوعاً من الاتصال الوجداني.

وعندما أخبرت تورتسوف بذلك فسر حالتي النفسية التفسير التالي:

لقد كنت تحاول أن تفهم كيف صنع ذلك الشيء، ومن أي مادة صنع – كنت تتأمل صورته وشكله العام وشتى التفاصيل الأخرى عن تكوينه. وكنت تتقبل هذه الانطباعات وتجد لها مكاناً في ذاكرتك ثم شرعت تفكر فيها وذلك يعني أنك كنت تستمد شيئاً من الموضوع الذي ينصب عليه اهتمامك. ونحن معشر الممثلين نعد ذلك أمراً ضرورياً. وإذا كان يقلقك أن موضوع تأملك جهاد لا حياة فيه. فتذكر أن أي لوحة أو تمثال أو صورة الصديق أو أي شيء مما يعرض في المتاحف هى أشياء جامدة لا حياة فيها، وذلك فإنهاتحوي جزء من حياة الفنان الذي ابتدعها. وحتى الثريا يمكن أن تصبح – إلى حدٍ ما – موضع اهتمام قوي. ولو من حيث استغراقنا فيها على الأقل.

وهنا قلت له: إننا في هذه الحالة نستطيع أن نكون على اتصال بأي شيء قديم تقع عليه العين مصادفة.

أشك في أنك تستطيع أن تجد متسعاً من الوقت للاتصال بكل شيء يمر بك مروراً سريعاً. فتأخذ منه أو تعطيه ولو جزء ضئيلاً من نفسك. ولكن لا يمكن أن يتحقق أي اتصال وجداني على خشبة المسرح ما لم نأخذ من الآخرين وما لم نعطهم. إن إعطاء شيء و أخذ شيء من أي شخص – ولو لفترة قصيرة – يكون لحظة اتصال روحي.

لقد قلت أكثر من مرة إنه من الممكن أن ينظر المرء و يرى، وأن ينظر ولا يرى شيئاً.. وإنك لتستطيع على المنصة أن تنظر إلى كل ما يجري هناك وأن تراه وتشعر به. ولكن من الممكن أيضاً أن تنظر إلى ما يحيط بك على المنصة في الوقت الذي يكون فيه اهتمامك ومشاعرك مركزاً في صالة المتفرجين أو في مكان آخر خارج جدران المسرح.

وثمة خدع آلية يعمد الممثلون إلى استخدامها لستر فقرهم الداخلي، يبد أنهم لا يؤكدون بذلك إلا خواء حملقاتهم وخلوها من أي إحساس أو معنى،ولست في حاجة لأن أقول الكم: إن ذلك ضار ولا طائل فيه في الوقت نفسه. إذ أن العين هي مرآة الروح. والعين الخاوية هي مرآة الروح الخاوية، ومن المهم أن تعكس عينا الممثل ونظرته المضمون الداخلي العميق الذي تنطوي عليه روحه.

ومن ثم وجب عليه أن يتسلح بموارد داخلية عظيمة تناسب حياة النفس الإنسانية التي تقوم بتصويرها في دوره. وينبغي أن يشرك الممثلين في هذه الموارد الروحية طوال وجوده على المنصة ومع ذلك فالممثل ليس سوى بشر وعندما يعتلي المنصة فمن الطبيعي أن يحمل معه الأفكار والمشاعر الخاصة والتأملات والحقائق التي تشغله في حياته اليومية. فإذا فعل ذلك لم ينقطع حبل حياته التافهة... إن الممثل لا يستسلم لدوره استسلاماً كاملاً مالم يجرفه هذا الدور. وعندما يحدث

ذلك فإنه يتقمص الشخصية التي يصورها تقمصاً تاماً فيتحول إنساناً آخر ولكنه لا يكاد يتشتت انتباهه ويقع تحت سيطرة حياته الخاصة. حتى تنتقل روحه إلى ما وراء الأضواء الأرضية وبالأحرى إلى الصالة التي يجلس فيها المتفرجون أو إلى خارج المسرح حيث يكون ذلك الشيء الذي انشغل به باله أو الذي ارتبط به تفكيره، وفي هذه الأثناء يمثل دوره تمثيلاًآليا خالياً من كل صدق وعندما تكون هذه اللحظات كثيرة الوقوع وتندس في حياة الممثل على المنصةبتأثير حياته الخاصة فإنها تفسد باستمرار دوره وذلك لأنها لا تتصل بالدور بأي صلة.

هل يمكنك أن تتصور عقداً ثميناً توجد بين كل ثلاث حبات من حباته الذهبية حبة من الصفيح ينتظمها جميعاً خيط واحد؟ من الذي يمكن أن تتوق نفسه إلى اقتناء مثل هذا العقد؟ ومن ذا الذي يمكن أن يقبل خط اتصال لا يني ينفصم انفصاماً قد يشوه التمثيل أويقضي عليه قضاءً تاماً؟ إن الاتصال بين الناس إن كان مهماً في واقع الحياة على خشبة المسرح أهم بمراحل.

وهذه الحقيقة مستمدة من طبيعة المسرح.. تلك الطبيعة القائمة على الاتصال المتبادل بين شخصيات المسرحية. إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تتصور مؤلفاً مسرحياً يقدم أبطاله وهم في حالة غيبوبة أو في حالة نعاس وحينما تكون حياتهم النفسية غير قائمة بما هو مطلوب منها.

كما لا يمكن أن تتصور أن يجمع ذلك المؤلف على المنصة بين شخصين لا يعرف أحدهما الآخر فحسب؛ بل يرفضان التعارف وتبادل الأفكار والمشاعر أو يخفي كل منهما هذه الأفكار والمشاعر عن الآخر بأن يجلس كل منهما في طرف من طرفي المنصة.وفي هذه الظروف لا يعود ثمة مبرر لدخول المتفرج إلى المسرح مادام أنه لن يجد في المسرح ما جاء من أجله، أعني إحساسه بمشاعر الأشخاص المشتركين في المسرحية واكتشافه لأفكارهم.

وكم يختلف الأمر عندما يدخل هذان الممثلان نفسهما إلى المنصة فإذا

أحدهما راغب في أن يشرك الآخر في مشاعره أو إقناعه بأفكار يؤمن بها، بينما يبذل الآخر قصارى جهده للمشاركة في تلك المشاعر أو تفهم تلك الأفكار.

والمتفرج عندما يشاهد مثل هذا التبادل العاطفي والفكري يصبح كمن يستمع إلى محادثة، ويقوم بدور صامت في تبادل المشاعر التي تجرى بينهما، وتستثيره التجارب التي يمر بها ولكن المتفرجين لا يستطيعون أن يفهموا ما يدور على المنصة وأن يشاركوا جزئياً فيه إلا في أثناء استمرار هذا الاتصال الوجداني بين الممثلين.

وإذا أراد الممثلون أن يستأثروا حقاً بانتباه عدد كبير من المتفرجين فيجب أن يبذلوا قصارى جهدهم في المحافظة على تبادل غير منقطع للمشاعر والأفكار والأفعال التي تجرى بينهم. وينبغي أن تكون المادة النفسية لهذا التبادل مادة شيقة وهامة بحيث تكفل للممثلين السيطرة على انتباه المتفرجين. إن ما لهذه العملية من أهمية قصوى يجعلني أحثكم على الاهتمام بها اهتماماً خالصًا ودراسة أطوارها الرئيسية المختلفة بعناية.

-٢-

استهل تورتسوف كلامه بقوله: سأبدأ بالاتصال الذاتي الوجداني وقبل ذلك أسألكم: متى نتحدث إلى أنفسنا؟

إننا نفعل ذلك كلما فاضت بنا الكأس، فلا نعود نستطيع السيطرة على مشاعرنا أو عندما نكون في صراع مع فكرة لا قبل لنا بهضمها واستيعابها أو عندما نبذل جهداً لكي نستذكر شيئاً ما. فنحن نحاول طبعه في ذاكرتنا بقراءته بصوت مرتفع أو عندما ننفس عن مشاعرنا - سواء كانت مشاعر حزينة أم مشاعر مرحة - فنعبر عنها بعبارات مسموعة.

وهذه المواقف نادرة في الحياة العادية إلا أنها كثيرة الحدوث في المسرح فعندما تسنح لي فرصة على المنصة للاتصال الوجداني بمشاعري في صمت؛ فإنني

أجد في ذلك متعة وهي حالة ألفتها خارج المسرح وأشعر إزاءها بارتياح تام، ولكن عندما أجدني مضطراً إلى إلقاء نجويات طويلة مفعمة بالبلاغة تنتابني الحيرة.

كيف يمكن أن أجد طريقة لقيامي على المنصة بشيء لا أقوم به خارجها؟ كيف يمكن أن أخاطب نفسي ذاتها؟ إن الإنسان مخلوق عظيم رحب. فهل ينبغي أن يوجه المرء الحديث إلى عقله أم إلى قلبه أم إلى يديه وقدميه؟ ومن أين وإلى أين ينبغي أن يتدفق تيار هذه النجوى الروحية؟

لكي نحل الإشكال يجب أن تختار فاعلاً ومفعولاً - أعني ذاتا تقوم بالفعل وموضوعات ينصب عليها الفعل، فأين أجدهما؟ ما لم أستطع العثور على هذين المركزين المتصلين اتصالاً داخليًا أجدني عاجزاً عن توجيه انتباهي الجائر الذي يسهل دائماً انجذابه إلى الجمهور.

لقد قرأت ما يقول الهندوس في هذا الموضوع.. إنهم يؤمنون بوجود نوع من الطاقة الحيوية تسمى « برانا » تهب الحياة لأجسامنا ومركز إشعاع هذه البرانا في زعمهم هو الضفيرة الشمسية أو مجموعة الأعصاب الواقعة بين عظمة الصدر والبطن عند تجويفالمعدة. ومن ثم يكون لدينا - بالإضافة إلى المخ الذي يعتبر عموماً المركز العصبي والنفسي لكياننا - مصدر آخر مشابه بالقرب من القلب. وبالأحرى في مجموعة الأعصاب الواقعة في تجويف المعدة.

ولقد حاولت أن أحقق الاتصال بين هذين المركزين، فكانت النتيجة أنني شعرت حقاً أن هذين المركزين ليسا موجودين. بل إن كلًا منهما متصل بالآخر فعلاً وبدا لي أن مركز المخ هو مقر الوعي وأن مركز الأعصاب في الضفيرة الشمسية هو مقر الوجدان، أعني العاطفة أو الانفعال.

وكان شعوري أن عقلي على صلة بوجداني وابتهجت لعثوري على الفاعل والمفعول به اللذين كنت أبحث عنهما.. ومنذ تلك اللحظة التي تم لى فيها هذا الاكتشاف أصبحت قادراً على الاتصال بذاتي على خشبة المسرح. إما في صمت

أو بصوت مسموع مع احتفاظي بسيطرتي الكاملة على نفسي.

ولست أرغب في البرهنة على ما إذا كانت البرانا موجودة بالفعل أم أنها غير موجودة. فقد تكون مشاعري ذاتية خالصة وقد يكون الأمر كله من صنع خيالي بيد أن ذلك لا أهمية له مادمت أستطيع أن أستخدم هذه الفكرة للوصول إلى هدفي ومادمت أجد فيها عوناً فإذا كانت طريقتي العملية وغير العلمية يمكن أن تفيدكم فيها ونعمت وإلا فإني لن أصر على إتباعها.

وبعد فترة صمت وجيزة أردف تورتسوف قائلاً:

أما عملية الاتصال المتبادل بينك وبين شريكك في المشهد فتحقيقها أسهل بكثير إلا أننا نصطدم بصعوبة هنا أيضاً ولنفرض أن أحدكم يقف معي على المسرح وأنه يتصل بي اتصالاً مباشراً ولكنني فارع الطول ولك أن تنظر إلى لتتأكد من ذلك إن لي أنفاً وفماً وذراعين ورجلين وجسماً كبيراً. فهل يمكنك الاتصال بهذه الأجزاء جميعاً دفعة واحدة إن كان ذلك غير ممكن فاختر جزء واحد ترغب في استهدافه.

وهنا يقول أحد الزملاء: العينان، لأنهما مرآة الروح.

ويقول تورتسوف: « أرأيت؟ عندما تريد الاتصال بشخص ما فإنك تبحث أول ما تبحث عن روحه وعن عالمه الداخل، والآن حاول أن تعثر على روحي الحية على ذاتى الحقيقية الحية.

وعندئذ سألته: وكيف؟

فدهش المدير وقال: ألم يسبق لك أن أطلقت مشاعرك رغبة منك في استشفاف روح شخص آخر؟ انظر إلي بانتباه وحاول أن تفهم وتستشف حالتي الداخلية.. نعم هكذا والآن قل لي كيف تجدني؟.

فقلت: إني لأجدك طيباً ورصيناً ولطيفاً وممتلئاً حيوية ومهتماً بما تفعل.

فسألني: والآن ماذا ترى؟

ففرست في وجهه وإذا فجأة لا أجد أمامي تورتسوف، بل أجد فاموسوف (الشخصية الشهيرة في مسرحية «الشقاء الذي يجلبه الذكاء المفرط ») بجميع مميزاته المعهودة. العينين المفرطتين في السذاجة والفم الغليظ واليدين الكبيرتين الثقيلتين والحركات الرخوة التي يتميز بها شيخ يسرف في الاستسلام لأهوائه.

وسألني المدير بصوت يشبه صوت فاموسوف: من تخاطب الآن؟

فأجبته: «فاموسوف بالطبع ».

فقال وهو يعود في الحال إلى شخصيته هو: « وما الذي حدث لتورتسوف؟ لو لم تكن توجه انتباهك لأنف فاموسوف ويديه اللتين استطعت تقليد مظهرهما مستعيناً بطريقة فنية. بل إلى الروح الكامنة وراء المظهر لأدركت أن الروح لم تتغير إني لا أستطيع أن أطرد روحي من جسمي واستأجر روحاً أخرى تحل محلها. وإذن فلا بد أنك عجزت عن الاتصال بتلك الروح الحية. وإذا كان الأمر كذلك فما الذي كنت على اتصال وجداني به؟.

وكان ذلك هو بالذات موضع تساؤلي. ولذا حاولت أن أتذكر التغيرات التي طرأت على مشاعري نتيجة لتغير الشخص الماثل أمامي، وحلول فاموسوف محل تورتسوف وكيف تحولت تلك المشاعر من الاحترام الذي أكنه لتورتسوف إلى السخرية والضحكة المرحة اللتين يبعثهما الآخر. كنت بالطبع على اتصال بروح المدير طوال الوقت غير أن الأمرلم يكن واضحاً في ذهني.

فقال المدير شارحاً: كنت على اتصال بكائن جديد يمكن أن نسميه « فاموسوف – تورتسوف » وستفهم في الوقت المناسب هذه التحولات السحرية التي يمكن أن تحدث للفنان المبدع ولكن يكفي الآن أنك تفهم أن الناس يحاولون دائماً أن يصلوا إلى الروح الحية للشخص الذي يخاطبونه، وأنهم لا يتصلون بالأنف أو العين أو الأزرار كما يفعل بعض الممثلين على المنصة.

وكل ما يحتاج إليه شخصان حتى يتم بينهما تبادل وجداني طبيعي مشترك هو

أن يتصل أحدهما بالآخر اتصالاً وثيقاً – أحاول أنا أن أبثك أفكارى– وتبذل أنت جهد لتقبل شيء من معرفتي وتجربتى.

وهنا اعترض جريشا قائلاً: بيد أن هذا لا يعني أن التبادل مشترك، أو أن ثمة أخذاً وعطاء بين الطرفين فأنت الفاعل أو الطرف الإيجابي تبثنا مشاعرك أما نحن المفعول به أو الطرف السلبي فكل ما تفعله هو أن نتقبل منك. فأي تبادل في هذا؟

فسأله تورتسوف: قل لي ما الذي تفعله في هذه اللحظة – ألست تجيبني؟ ألست تعبر عن شكوكك وتحاول أن تقنعني؟ هذا هو تبادل المشاعر الذي تبحث عنه. فأصر جريشا على وجهة نظره قائلاً: إن ثمة تبادلاً الآن، ولكن هل كان التبادل موجوداً بينما كنت تتكلم وكنا نحن نكتفي بالإنصات؟

فأجاب تورتسوف: لست أرى أي اختلاف. لقد كنا نتبادل الأفكار والمشاعر في تلك اللحظةكما أننا نتبادلها الآن ومن الواضح أن الأخذ والعطاء يتابعان في حالة اتصال الواحد منا بالآخر. ولكن حتى بينما كنت أتكلم وكنت أنت تنصت: كنت أشعر بما يخالجك من شكوك وكان نفاد صبرك ودهشتك وتوتر أعصابك تصل جميعها إلي.

لماذا كنت أتشرب هذه المشاعر منك؟ لأنك لم تستطع احتجازها. لقد كان ثمة التقاء بين مشاعرنا حتى وأنت صامت وبالطبع لم يتضح ذلك إلا عندما بدأت تتكلم إلا أن هذا يثبت مدى رسوخ تيار الأفكار والمشاعر المتبادلة ومن الضروري بصفة خاصة المحافظة على اتصال هذا التيار اتصالاً مستمراً على المنصة. لأن الممثلين يعربون عن أفكارهم ومشاعرهم في عبارات تكاد تتخذ دائماً شكل الحوار.

ولسوء الحظ قلما يتحقق هذا التيار المتصل، إذ لا يستخدمه معظم الممثلين – إذا كانوا حقاً يشعرون بوجوده على الإطلاق – إلا وهم يؤدون العبارات التي

يقتضيهم دورهم أداءها، وما يكاد الممثل الآخر ينطق بعبارات دوره حتى ينصرف الممثل المشترك معه في أداء المشهد عن الإنصات وعن بذل أي محاولة لتقبل ما يقوله الآخر.. إنه يتوقف عن التمثيل حتى يسمع العبارة التي تشعره بحلول الدور عليه في الكلام وهذه العادة تحطم التبادل المستمر لأن التبادل المستمر يتوقف على تقبل المشاعر وبثها في أثناء النطق بعبارات الدور وفي أثناء الرد على تلك العبارات أيضاً وحتى في أثناء لحظات الصمت حين تواصل الأعين القيام بمهمة التبادل.

ومثل هذا الاتصال المتقطع خطأ من أساسه فعندما تتحدث إلى الشخص الذي يشترك معه في التمثيل يجب أن تتعلم كيف نثابر على بذل الجهد إلى أن تتأكد من أن أفكارك قد نفدت إلى نطاق وعيه ولا يحق لك أن تستمر في أداء ما بقى من عبارتك إلا بعد أن تقتنع بهذا وبعد أن تضيف بعينيك ما لم تستطع التعبير عنه بالألفاظ وبالمثل يجب أن تتعلم كيف تستوعب كلمات زميلك وأفكاره وأن تستوعبها كل مرة وكأنك تسمعها للمرة الأولى يجب أن تعي عبارته اليوم بالرغم من أنك سمعتها من قبل مرات ومرات خلال التدريبات وفي أثناء تقديم المسرحية إلى الجمهور يجب أن يتم هذا الاتصال في كل مرة تمثلان فيها معاً. وهذا أمر يتطلب قدراً كبيراً من الانتباه المركز والمهارة والدراية الفنية.

وبعد فترة صمت وجيزة قال المدير: إننا سنشرع في دراسة مرحلة جديدة هي مرحلة « الاتصال الوجداني بشيء خيالي غير واقعى ولا وجود له " شبح مثلاً" ثم أردف قائلاً:

ويحاول البعض أن يوهموا أنفسهم أنهم يرونه بالفعل وهم يستنفدون كل طاقتهم وانتباههم في بذل هذا الجهد بيد أن الممثل المجرب يعلم أن ما له أهمية ليس هو الشبح نفسه بل علاقته الداخلية به. ومن ثم فإنه يحاول أن يجيب إجابة مخلصة عن سؤال لنفسه ما الذي يمكن أن أفعله لو أن شبحاً ظهر أمامي؟

إن بعض الممثلين – ولا سيما المبتدئين منهم – يستخدمون موضوعاً من صنع خيالهم وهو يعملون في بيوتهم لأنهم لا يجدون موضوعاً حياً، وبهذا ينصرف انتباههم إلى إقناع أنفسهمبوجود شيء لا وجود له بدلاً من تركيز انتباههم فيما ينبغي أن يكون هدفهم الداخلي: وعندما تتكون فيهم هذه العادة السيئة تراهم ينقلونها – بدون وعي منهم – إلى خشبة المسرح ويترتب على ذلك أن يصبح الشيء الحي شيئاً غريباً عليهم لعدم تعودهم عليه. إنهم يضعون شيئاً وهمياً لا حياة فيه بينهم وبين زملائهم وهذه العادة الخطرة تتأصل في نفوسهم أحياناً إلى درجة قد لا تلازمهم مدى الحياة.

وأي عذاب يمكن أن تعانيه وأنت تعمل مع ممثل ينظر إليك ولكنه يرى شخصا آخر. ويكيف أعماله بالنسبة لذلك الشخص وليس بالنسبة إليك؟

إن أمثال هؤلاء الممثلين يكونون منقطعين عن الأشخاص الذين ينبغي أن تربطهم بهم أوثق الروابط الوجدانية، إنهم لا يستطيعون أن يستوعبوا كلماتك أو نغمات صوتك أو أي شيء آخر وتراهم وكأنما تغشي عيونهم سحابة وهم ينظرون إليك ولذلك يجب أن تتجنب هذه الطريقة الخطرة المميتة إنها تضرب بجذورها في نفسك حتى تتمكن منك ويصبح من الصعوبة بمكان التخلص منها!

وعندئذ سألته: وماذا نفعل إذا لم يكن لدينا شيء حي؟

فقال: انتظر حتى تجد شيئاً حياً وستتلقون دروساً في التدريب حتى تتمكنوا من التمرن في مجموعات تتكون كل من منها شخصين أو أكثر،ودعوني أكرر عليكم أني أصر على ألا تقوموا بأي تمرينات خاصة بالاتصال الوجداني إلا مع أشياء حية وبإشراف خبير.

هذا وثمة نوع من الاتصال أكثر صعوبة وهو الاتصال المتبادل بشيء جماعي وبعبارة أخرى الاتصال بالجمهور، وهذا الاتصال لا يمكن – بالطبع – أن يتم مباشرةً وتعود الصعوبة هنا إلى أننا نكون على صلة بزميلنا على المنصة وبالمتفرج

في الوقت نفسه. فأما اتصالنا بالأوراق فهو مباشر وواعٍ. وأما اتصالنا بالمتفرج فهو اتصال غير مباشر ولا شعورى. والطريف في الأمر أن صلتنا بكل منهما صلتنا متبادلة.

وهنا يعترض بول قائلاً:

أفهم كيف يكون الاتصال بين الممثلين متبادلاً.. بيد أنني لا أفهم كيف يكون الاتصال متبادلاً بين الممثلين والجمهور. إذ معنى هذا أن يعطينا الجمهور شيئاً. ولكن ما الذي يأخذه من الجمهور في الواقع؟ لا شيء سوى التصفيق والأزهار. وحتى هذه الأشياء لا نحصل عليها إلا بعد انتهاء المسرحية.

فسأله تورتسوف: وما رأيك في الضحكات والدموع والتصفيق وصيحات الاستهجان والانفعال في أثناء تقديم المسرحية؟ ألست تحسب لهذا كله حساباً؟

اسمحوا لي أن أقص عليكم واقعة تصور لكم ما أرمي إليه: حدث عند تقديم مسرحية "العصفور الأزرق" في حفلة خاصة للأطفال – وفي أثناء المشهد الذي تحاكم فيه الأشجار والحيوانات والأطفال – أن شعرت بشخص يضربني بكوعه. لقد كان طفلاً في العاشرة من عمره يهمس في صوت مضطرب مفعم بالخوف على مصير « ميتيل وتيلتيل »:

قل لهم: إن القط يستمع. لقد تظاهر بالاختباء ولكني أستطيع أن أراه. وعندما فشلت في تطمينه. تسلل قريباً من الأضواء الأرضية وأخذ يهمس إلى الممثلين اللذين كانا يقومان بدوري ميتيل وتيلتيل ليحذرهما من الخطر المحدق بهما.

أليست هذه استجابة حقيقية؟

لئن كنتم تريدون إدراك مدى ما تحصلون عليه من الجمهور فدعوني أقترح عليكم التمثيل أمام قاعة خالية من المتفرجين. هل يستهويكم أن تفعلوا ذلك؟ كلا. لأن التمثيل بدون جمهور كالغناء في مكان لا يسرى فيه الصوت. أما التمثيل أمام

جمهور كبير يتجاوب معكم فهو كالغناء في حجرة تبلغ معداتها السمعية حد الكمال... إن الجمهور هو المعدات السمعية الروحية التي تحتاج إليها: إنه يرد إلينا ما يأخذه منا في صورة انفعالات ومشاعر إنسانية حية.

إن مشكلة الاتصال بمجموعة من الناس هذه تحل بطريقة بسيطة في أنماط التمثيل التقليدية والمصطنعة، خذوا مثلاً المهازل الفرنسية القديمة التي يخاطب فيها الممثلون الجمهور باستمرار. إذ يتقدمون إلى صدر المنصة ويوجهون إلى الجمهور ملاحظات فردية قصيرة أو خطباً طويلاً تشرح سير الأمور في المسرحية، وهم يفعلون ذلك باعتزاز وثقة وهدوء مثير للعواطف، والواقع أنك إذا كنت ستتصل بالجمهور اتصالاً مباشراً فيحسن بك أن تسيطر عليه.

ثم هناك ناحية أخرى لموضوع الاتصال في المشاهد المحتوية على مجموعات من الغوغاء. حيث تضطر إلى الاتصال اتصالاً مباشراً وسريعاً بجماعة من الناس، ونحن نتجه أحيانًا إلى أفراد معينين في الجماعة. ويتعين علينا أحياناً أخرى أن تخاطب الجماعة كلها فيتم بيننا وبينها اتصال متبادل واسع المدى. ويكسب عملية الاتصال الوجداني المتبادل قوة بالغة لاختلاف غالبية الأفراد المشتركين في تمثيل مشهد جماعي كل عن أخيه اختلافاً تامًا ثم ما تضفيه هذه الجماعة على ذلك الاتصال من أفكار وانفعالات متباينة أشد التباين. كما أن صفة الجماعة تستثير مشاعر كل فرد من الأفراد المكونين لها على حدة. ومشاعرهم جميعاً بوصفهم مجموعة. وهذا يستثير مشاعر الممثلين الرئيسيين. ويكون له وقع كبير في نفوس المتفرجين.

ثم انتقل تورتسوف إلى مناقشة الاتجاه غير المرغوب فيه الذي يتخذه الممثلون الآليون حيال الجمهور فقال:

إنهم يتصلون بالجمهور اتصالاً مباشراً متجاهلين الممثلين الذين يمثلون معهم. وتلك طريقة لا تكلفهم أي جهد يذكر، بل الواقع أن هذا لا يعدو أن يكون

استعراضاً. وأعتقد أن باستطاعتكم أن تميزوا بين ذلك وبين مجهود صادق يبذله الممثل لكي يتبادل به المشاعر الإنسانية الحية مع الممثلين الآخرين. إن ثمة اختلافاً واسع المدى بين هذه الطريقة بإمكانياتها الإبداعية الخلاقة. وبين الحركات النظرية الآلية المعتادة – إنهما طريقتان مختلفتان ومتناقضتان في آن واحد.

ويمكن أن نسمح بكل شيء إلا بهذه الطريقة المفتعلة، وإن كان ينبغي لكم دراسة هذه الطريقة. لكي تستطيعوا تجنبها والقضاء عليها.

وختاماً أريد أن أقول كلمة عن المبدأ الفعال الذي يكمن وراء عملية الاتصال الوجداني – يظن البعض أن حركاتنا الخارجية المرئية هي مظهر للنشاط والفاعلية، وأن العمليات الداخلية غير المرئية المصاحبة للاتصال الوجداني ليست مظهراً من مظاهر ذلك النشاط وتلك الفاعلية. وهذه الفكرة الخاطئة تدعو إلى المزيد من الأسف لأن كل مظهرمن مظاهر النشاط الداخلي له أهميته وقيمته. ومن ثم وجب عليكم أن تتعلموا كيف تقدرون ذلك الاتصال الروحي حق قدره لأنه مصدر من أهم مصادر الفعل.

-٣-

استهل المدير الدرس بقوله: إذا كنت تريد أن تبادل شخصاً ما أفكارك ومشاعرك. وجب عليك أن تقدم إليه شيئاً تكون قد خبرته بنفسك. وفي الأحوال العادية تمدنا الحياة بمادة الأفكار وهذه المشاعر، وهي المادة التي تنمو في نفوسنا نموا تلقائياً وتنبثق من الظروف المحيطة بنا.

أما في عالم المسرح فالأمر مختلف، وهذا الاختلاف مثار لصعوبة جديدة إذا المفروض أن نستخدم الأفكار والمشاعر التي خلقها مؤلف المسرحية. وتمثيل هذه المادة الروحية، وبالأحرى تلك الأفكار والمشاعر أصعب من اصطناعك لقوالب خارجية لانفعالات لا وجود لها، وهو ما كان يحدث بمقتضى الطريقة القديمة المفتعلة.

وإنه لأشق بكثير أن تتصل بزميلك في التمثيل اتصالاً وجدانياً صادقاً من أن

« تتظاهر » بأنك متصل به هذا الاتصال الصادق. إن الممثلين يحبون إتباع الطريق الأسهل الذي لا يكلفهم شيئاً. ولذا يسرهم أن يأخذوا بالتقاليد المعتادة لذلك الاتصال بدلًا من أن يجعلوه اتصالاً وجدانياً حقيقياً.. وهذا أمر يستحق التفكير لأني أريد أن تفهموا وتروا وتحسوا ما يرجح أن نقدمه إلى الجمهور على زعم أنه تبادل الأفكار وللمشاعر.

قال المدير ذلك تم اعتلى المنصة وقام بتمثيل مشهد كامل بطريقة تمتاز بالمهارة والتمكن من الصنعة المسرحية، وقد بدأ بإنشاد بعض أبيات من الشعر كان ينطق كلماتها بسرعة و براعة. ولكن بطريقة لا يمكن أن توضح لنا ما يقول بحيث عجزنا عن فهم كلمة واحدة.

ثم سألنا: ما هي طريقة اتصالي بكم الآن؟

ولم نجرؤ أن نوجه إليه نقداً، ومن ثمة فقد بادر هو بالإجابة عن سؤاله قائلًا لم أكن متصلاً بكم على الإطلاق. لقد كنت أغمغم ببضع كلمات، وأنثرها حولي كأنها حبات من البازلاء، دون أن أعرف حتى ماذا كنت أقول.

هذا هو أول نمط للمادة التي تقدم للجمهور في كثير من الأحيان بوصفها أساساً للرابطة بينه وبين الممثلين – غثاء لا خير فيه.. هراء لا تفكير فيه لمعاني الكلمات نفسها أو لما تنطوي عليه من مدلولات، ولا هدف سوى الرغبة في أن يكون المرء مؤثراً.

وبعد ذلك أعلن المدير أنه سيؤدي المناجاة الطويلة التي يلقيها الحلاق في الفصل الأخير من مسرحية «فيجارو» وكان تمثيله في هذه المرة أعجوبة من الحركات المدهشة والنبرات الصوتية والتغيرات. والضحك الذي تصل عدواه إلى الآخرين، والنطق الذي يرن رنين البلور والإلقاء السريع والصوت الذي تتغير طبقاته بطريقة باهرة وجرس خلاب، ولم نستطع أن نمنع أنفسنا من التصفيق والهتاف إلا بشق الأنفس: لقد كان هذا كله يؤثر فينا تأثيرًا مسرحياً إلى حد بعيد. ومع ذلك لم

ندرك شيئاً من المضمون الداخلي للمناجاة لأننا لم نكن قد فهمنا شيئاً مما قال.

وعندما سألنا المدير مرة أخرى: والآن قولوا لي ما طبيعة العلاقة التي كانت تربطني بكم هذه المرة وعجزنا عن الإجابة مرة أخرى؟

فتولى المدير عنا الإجابة قائلاً:

لقد قدمت لكم نفسي في دور من الأدوار، واستخدمت لهذا الغرض مناجاة فيجارو بكل ما تشتمل عليه من كلمات وإيماءات وإمكانيات، إنني لم أقدم لكم الدور نفسه، بل عرضت عليكم نفسى وسماتي الشخصية في ذلك الدور عرضت عليكم شكلي ووجهي وإيماءاتي والأوضاع المصطنعة التي كان يحلو لي اتخاذها، وعاداتي الملازمة وحركاتي ومشيتي وصوتي وأسلوبي في الإلقاء وطريقة نطقي للكلمات ونبرات صوتى. ومزاجي الخاص ووسائل صنعتي المسرحية، كل شيء إلا المشاعر.

وأولئك الذين تتوفر فيهم وسائل التعبير الخارجي لا يجدون أية صعوبة في القيام بما قمت أنا به الآن – وما عليك إلا أن تجعل صوتك يدوي، وأن تجعل لسانك يطلق الكلمات والعبارات بوضوح، وأن تتوخى الجمال في أوضاع جسمك، ليكون التأثير العام تأثيراً ساراً. لقد كنت أتصرف كما تتصرف المغنية الشعبية الجميلة في مقهى من المقاهي الغنائية، إذ كنت أراقبكم باستمرار لأرى ما إذا كنت قد وفقت في التأثير على نفوسكم. كنت أشعر أنني سلعة معروضة وأنكم أنتم المشترون...

وهذا مثل آخر للطريقة التي يجب أن تتجنبوها في التمثيل، بالرغم من أن هذه الصور من صور التمثيل الاستعراضي تستخدم على نطاق واسع، وتلقى قبولاً عظيماً من الجماهير.

ثم انتقل تورتسوف إلى مثال ثالث فقال:

رأيتموني – منذ قليل – أقدم نفسي وأستعرض مهارتي. أما الآن فسأعرض

عليكم دوراً ينطبق وما أراده المؤلف، ولكن هذا لا يعني أنني سوف أعيش في دوري، لن يكون الغرض من تمثيلي هذه المرة هو رغبتي في إحياء المشاعر التي ينطوي عليها الدور. بل تقديم القالب والكلمات وتعبيرات الوجه الخارجية والإيماءات والحركات المسرحية، لن أخلق الدور وإنما سأكتفي بتصويره تصويراً خارجياً.

وبعد ذلك قام المدير بتمثيل مشهد يجد أحد الجنرالات الكبار نفسه وحيداً في بيته صدفة، وليس لديه ما يعمله؛ و بدافع من شعوره بالملل يضع جميع الكراسى الموجودة في المنزل في صفوف متراصة كأنها جنود تشترك في استعراض، ثم يأخذ في جمع ما يجد من أشياء على كل منضدة أكوام أنيقة، ثم يفكر في شيء آخر يلذ له القيام به، و بعد ذلك ينظر في فزع إلى رزمة من الرسائل الرسمية. ويوقع عدداً من الخطابات دون أن يقرأها، ثم يتثاءب و يتمطى ثم يعيد القيام بكل ما قام به من أعمال تافهة.

وكان تورتسوف يلقي المناجاة بوضوح يستثير الإعجاب، ويتحدث عن نبالة الذين يحتلون مراكز مرموقة في المجتمع وعن الجهل المطبق الذي يتسم به كل من عداهم، وكان تورتسوف يقوم بذلك كله بأسلوب يشيع فيه البرود كأن الأمر لا يعنيه شخصياً مكتفياً برسم الصورة الخارجية للمشهد دون أن يبذل أدنى محاولة لإشاعة شيء من الحياة أو العمق فيه وكان يؤدي دوره في بعض المواضع بسرعة وحيوية فنية بينما يعمد في مواضع أخرى إلى التراخي في وضع جسمه وفي إيماءاته وحركاته ليعود فيبرز سمة خاصة من سمات الشخصية التي يصورها وكان يرمق جمهوره من طرف عينه باستمرار، ليتحقق من أن ما يفعله يؤثر عليهم كما كان يتعمد إطالة لحظات الصمت. كما يفعل الممثلون وهو يقومون للمرة الخمسمائة بأداء دور يجيدون أداءه. لم يكن ثمة فارق بينه وبين الجراموفون، أو بينه وبين عامل من عمال عرض الصور المتحركة يقوم بعرض نفس الشريط السينمائي بلا انقطاع وإلى مالا نهاية.

ثم أردف المدير قائلاً: والآن يتبقى تصوير الطريقة السليمة والوسائل الصحيحة

التي ينبغي استخدامها لتحقيق الاتصال بين المنصة والجمهور.

لقد رأيتموني أقوم ببيان ذلك مرات كثيرة، وتعرفون أنني أحاول دائماً أن تقوم بينى وبين زميلي في التمثيل علاقة مباشرة. وأن أنقل إليه مشاعري المشابهة لمشاعر الشخصية التي أمثلها أما الباقي أعني اندماج الممثل في دورة اندماجاً كاملًا فأمر يحدث من تلقاء نفسه.

وسأقوم الآن باختباركم. وسأنبهكم إلى حدوث أي اتصال وجدانيخاطئ بينكم وبين زملائكم بدق هذا الجرس وعندما أقول: اتصالاً وجدانياً خاطئاً فإني أعني أنكم لستم على اتصال مباشر بزملائكم. أو أنكم تستعرضون مهارتكم أو دوركم أو إنكم تلقون عبارات دوركم إلقاء لا روح فيه كل هذه الأخطاء سيعلن الجرس حدوثها.

وتذكروا أنه لا يوجد إلا ثلاثة أنماط من الاتصال يمكن أن تفوز بموافقتي التي سأعرب عنها بعدم دق الجرس وهي:

١. الاتصال الوجداني المباشر بالشخص موضوع الحديث أي بالزميل الموجود على المنصة والاتصال غير المباشر بالجمهور.

٢. اتصال الممثل بنفسه اتصالاً وجدانياً.

٣. الاتصال الوجداني بشخص غائب أو بشخص من صنع الخيال.. ثم بدأ الاختبار.

وقمنا بول وأنا بالتمثيل معاً. وكنا نعتقد أننا أجدنا التمثيل ولذلك دهشنا عندما هلك صوت الجرس أسماعنا مرات عديدة.

وبعد ذلك اختبر المدير الآخرين بنفس الطريقة وكان آخر من اختبر جريشا وسونيا. و خيل إلينا أن المدير لن يتوقف عن دق الجرس إلا أنه في الحقيقة دق الجرس مرات أقل بكثير مما كنا نتوقع.

وعندما سألناه عن السبب قال:

معنى ذلك أن كثيرين ممن يفخرون بمقدرتهم مخطئون وأن آخرين غيرهم ممن توجه اليهم سهام النقد يتبين أنهم قادرون على تحقيق الاتصال الوجداني الصحيح فيما بينهم. فالمسألة في كلتا الحالتين مسألة نسبية بيد أن النتيجة التي نخلص إليها في النهاية هي أنه لا وجود للعلاقة الوجدانية الصحيحة كل الصحة ولا للعلاقة الوجدانية الخاطئة كل الخطأ إذ أن عمل الممثل يتفاوت جودة ورداءة، فهناك لحظات يجيد فيها التمثيل ولحظات أخرى يسيء فيها التمثيل.

ولو أنك أردت أن تقوم بدراسة تحليلية لكان عليك أن تعبر عن النتائج بنسب مئوية فتعطى الممثل نسبة مئوية على اتصاله الوجداني بزميله ونسبة أخرى على اتصاله بالجمهور. وثالثة على إبرازه لقالب دوره ورابعة على استعراضه مهارته، والعلاقة التيتكشف عنها النتائج النهائية بين هذه النسب بعضها ببعض هي التي تحدد مدىالدقة التي استطاع بها الممثل تحقيق عملية الاتصال الوجداني، وقد يتفوق البعض في مجال الاتصال الوجداني بزملائهم بينما يتفوق آخرون من حيث مقدرتهم على الاتصال الوجداني بشخص خيالي أو أنفسهم – وهؤلاء هم أقرب الممثلين إلى الكمال.

أما عن الجانب السلبي فإن بعض أنماط العلاقة بين الممثل وبين من يتجه إليه بتفكيره و بحديثه تعتبر أقل سوءاً من بعضها الآخر. فإبرازك مثالاً للقالب النفسي الخارجي للدور الذي تمثله بطريقة لا يتحقق فيها الانفعال الذاتي الصادق يعتبر أقل سوءاً من استعراضك لنفسك أو من تمثيلك الدور بطريقة آلية.

إن صور الاتصال الوجداني لا حصر لها. ومن ثم كان من الأفضل أن نتدرب على:

١. اكتشاف الشيء الذي ينبغي لك الاتصال به على المنصة ثم الاتصال به اتصالاً وجدانياً فعالاً.

٢. التعرف على الأشياء الزائفة ومقاومتها ويجب عليك – أولا وقبل كل شيء – أن تبذل عناية خاصة بنوع المادة الروحية التي تقيم على أساسها اتصالك الوجداني بالآخرين.

-٤-

قال المدير: سنلقي اليوم نظرة على وسائلكم الخارجية لتحقيق الاتصال الوجداني المتبادل إذ يجب أن أعرف إذا كنتم تقدرون الوسائل المتاحة لكم حق قدرها. ولذا أرجوكم أن تعتلوا خشبة المسرح وأن تجلسوا أزواجاً أزواجاً. وأن يبدأ كل منكم نوعاً من النقاش مع زميله.

وقلت لنفسي: إن جريشا ربما كان أليق زملائي لكي أنشب شجاراً معه فجلست إلى جواره وإن هي إلا لحظات حتى تحقق لي ما أردت..

ولاحظ تورتسوف أني أستخدم أصابعي ومعصمي بكثرة في أثناء تعبيري عن وجهة نظري لجريشا فأمر أن تقيد يداى.

وعندئذ سألته: ولماذا؟

فقال يجيبني: لكي تدرك أننا كثيراً ما نفشل في تقدير قيمة الأدوات المتاحةلنا. أريدك أن تقتنع بأنه إذا كانت العينان مرآة الروح فإن أطراف الأصابع هي أعين الجسم.

ولما لم أعد أستطيع استخدام يدي وجدتني أزيد في نبرات صوتي. إلا أن تورتسوف طلب مني أن أتكلم دون أن أرفع صوتى ودون أن أضيف إلى نبراتى إطالات صوتية لا لزوم لها. واضطرني ذلك إلى استخدام عيني وتعبيرات وجهى وحاجبى ورقبتي ورأسى وجذعي وكنت أحاول أن أعوض الأدوات التي حرمتها، ولكن المدير أمر بشد وثاق إلى مقعدي فلم أعد أملك من وسائل التعبير سوى فمي وأذني ووجهي وعيني.

وسرعان ما أحاطت القيود بهذه الأعضاء أيضا ولم يعد يسعني إلا أن أزأر. الأمر الذي لم يجد فتيلاً.

وعندئذ لم يعد للعالم الخارجي وجود بالنسبة لي، ولم يبق لي سوى مخيلتي و بصري وسمعي الداخليين.

وتركت على هذه الحال فترة من الزمن، ثم سمعت صوتاً خيل إلي أنه آت من بعيد جداً. وكان الصوت صوت تورتسوف وهو يقول لي:

هل تريد أن يرد إليك عضو واحد من أعضاء الاتصال؟ وإذا كان الأمر كذلك فأيهما تريد.

وحاولت أن أفهمه أنني سوف أفكر في الأمر.

كيف أستطيع اختيار أكثر أعضائي لزوماً إلي؟ إن البصر يعبر عن المشاعر والكلام باللسان يعبر عن الفكر والمشاعر تؤثر على الأعضاء الصوتية ولابد لأن نبرات الصوت تعبر عن الانفعال الداخلي كما أن السمع هو الآخر منبه عظيم لتلك الأعضاء إلا أن السمع شيء موصول بالكلام هذا بالإضافة إلى أنهما يعملان معاً على توجيه حركات الوجه واليدين.

وأخيراً صحت في غضب: إن الممثل لا يمكن أن يكون كسيحاً! يجب أن تترك له حرية استخدام جميع أعضائه!

وهنا أثنى علي المدير ثم قال:

ها أنت ذا تتكلم أخيراً بأسلوب فنان يدرك القيمة الحقيقية لكل عضو من أعضاء الاتصال الوجداني. كم نتمنى أن تختفي النظرة الجوفاء الخالية من المعنى والشعور من عين الممثل إلى الأبد وأن يختفي الجمود من قسمات وجهه ومن جبهته، وأن يختفي الصوت الكليل الخالي من الحياة. والكلام الرتيب يجري على وتيرة واحدة. والجسم المتصلب المتقلص ذو العمود الفقري والرقبة الجامدين والأذرع والأيدي والأصابع والأرجل المتخشبة الخالية من الحركة والمشية المتكلفة والعادات المصطنعة المؤلمة.

آمل أن يولي ممثلونا أجهزتهم الإبداعية الخلاقة من العناية ما يوليه عازف الكمان آلته الحبيبة ذات الصناعة الممتازة.

-٥-

استهل المدير كلامه اليوم بقوله: كنا حتى الآن نعالج الناحية الخارجية المرئية المادية لعملية الاتصال الوجداني بيد أن ثمة جانباً هاماً آخر لهذه العملية وهو جانب داخلي روحي لا تلحظه الأعين.

والصعوبة التي تواجهني في هذا الصدد هي أنه يجب علي أن أحدثكم عن شيء أحسه ولكني لا أدرك كنهه – شيء خبرته، ولكني لا أستطيع أن أقطع فيه برأي. إنني ليس لدي عبارات جاهزة للتعبير عن شيء لا أستطيع تفسيره إلا بالتلميح والإشارة – إلا بمحاولةجعلكم تستشعرون لأنفسكم بأنفسكم ما في نص أدبي كالنص الآتي من « هاملت » من أحاسيس:

أمسكني من معصمي وشدد عليه قبضته.

ثم ابتعد عني بقدر ما تسمح به ذراعه الممتدة.

وأخذ وهو يضع يده الأخرى على جبهته هكذا.

يتفرس في وجهي بإمعان عظيم.

كما لو كان يريد أن يرسمه وبقي على هذه الحال طويلاً.

وأخيراً – بعد أن هز ذراعي قليلاً

وأومأ برأسه ثلاثًا هكذا –

ندت عن صدره زفرة بلغ من عمقها وأساها.

أن خيل إلي أنها ستمزق جسمه

وستنتزع الحياة منه – ثم أطلق سراحي

وانصرف وهو ينظر إلي جانبا

وكان كأنه يرى الطريق دون حاجة إلى عينيه

لأنه انطلق إلى الخارج دون أن يحولهما عنى

بل ظل يسلط علي نورهما إلى آخر لحظة.

* * *

فهل يمكن أن تشعروا – خلال هذه الأبيات – بالاتصال الوجداني الصامت الذي ثم بين هاملت وأوفيليا؟ ألم يسبق لكم أن اتصلتم بأحد مثل هذا الاتصال في ظروف مشابهة فإذا بشيء يسري منكم.. تيار يتدفق من أعينكم أو من أطراف أصابعكم أو من خلال مسامعكم.

ترى ما هو الاسم الذي يمكن أن نطلقه على هذه التيارات الخفية التي نستخدمها للاتصال ببعضنا البعض اتصالاً وجدانياً؟ سوف تكون هذه الظاهرة في يوم من الأيام موضوعاً للبحث العلمي، وإلى أن يحدث ذلك فلنسم هذه التيارات إشعاعات ولنحاول أن نرى ما يمكن أن نكتشفه بشأنها عن طريق الدراسة وتدوين الملاحظات عن أحاسيسنا.

عندما نكون في حالة هدوء نفسي فإننا لا نكاد نلحظ عملية الإشعاع هذه ولكن عندما نكون في حالة انفعالية شديدة فإن هذه الإشعاعات الصادرة منها والواردة تصبح أكثر وضوحًا وتحديداً، وربما انتبه بعضكم إلى هذه التيارات الداخلية في لحظات الانفعال العنيف في أثناء تأديتهم لأدوارهم في الاختبار الأول ولذلك عندما كانت ماريا تصيحطالبة النجدة مثلاً أو عندما كان كوستيا يصيح: دماً ياجو. دماً! أو في أثناء قيامكم بأي من التمارين المختلفة التي كنتم تقومون بها.

لقد رأيت أمس فقط مشهداً بين فتاة في مقتبل العمر وبين خطيبها. كانا قد تشاجرا وامتنعا عن تبادل الحديث وجلس كل منها بعيداً عن الآخر وكانت الفتاة تتظاهر بأنها لا تراه على الإطلاق ولكنها كانت تفعل ذلك بطريقة تتعمد بها جذب انتباهه أما الشاب فكان يجلس ساكناً وهو ينظر إليها بعينين ملؤهما الاستعطاف وكان يحاول أن تلتقي عيناه بعينيها حتى يتمكن من حزر مشاعرها لقد كان يحاول

أن يستشف روحها بما له من وسائل روحية خفية من وسائل الاتصال الوجداني إلا أن الفتاة الغاضبة كانت تقاوم جميع محاولاته تلك وأخيرا تمكن الشاب من أن يفوز منها بنظرة واحدة عندما استدارت ناحيته لحظة.

وبدلاً من أن تسليه هذه النظرة وتدخل الطمأنينة إلى قلبه، جعلته أشد اكتئاباً وحزناً. وبعد فترة انتقل الشاب إلى مكان آخر ليتمكن من مواجهتها والنظر في عينها مباشرة – لقد كان يتوق إلى الإمساك بيدها إلى لمسها ونقل تيار مشاعره إليها.

لم تكن ثمة كلمات أو صيحات أو تعبيرات وجهية أو إيماءات أو أفعال. وهذا هو الاتصال الوجداني السريع المباشر في أنقى صوره.

وقد يكون لدى العلماء تفسير ما لطبيعة هذه العملية التي تخفي على الأنظار وكل ما يسعنى أن أفعل هو أن أصف ما أشعر به أنا نفسي وأن أشرح كيف أضع تلك المشاعر في خدمة فني.

وعندما وصل المدير إلى هذا الحد من كلامه.. حدث ما أنهى الدرس لسوء الحظ وانقسمنا أزواجاً وجلست أنا مع جريشا، وبدأنا من فورنا نتبادل الإشعاعات تبادلاً آلياً

وعندئذ طلب المدير منا أن نتوقف وقال:

إنكما تستخدمان وسائل عنيفة منذ البداية في حين أن هذا هو الشيء الذي ينبغي لكما أن تتجنباه في مثل هذه العملية الراقية الحساسة إن توتر عضلاتكما من شأنه أن يقضي على كل أمل في وصولكما إلى الغرض المنشود.

ثم قال في لهجة الآمر: فليسترح كل منكما في جلسته أو أكثر من هذا! أكثر من هذا بكثير؟ اجلسا في وضع مريح هادي؟ لا ليس هذا بالوضع الذي يتحقق فيه الاسترخاء العضلي بالقدر المطلوب. لا ليس كذلك ! لابد أن تتحقق الراحة في جلستكما. والآن فلينظر كل منكما للآخر. أقول فلينظر، فهل تسميان هذا نظراً؟ إن أعينكما تكاد تخرج من محاجرها. استرخيا – تخلصا من التوتر !.

ثم وجه المدير السؤال التالي إلى جريشا. ماذا تفعل؟.

فقال جريشا يجيبه: إني أحاول أن أواصل مناقشتنا حول الفن.

وسأله المدير: وهل تتوقع أن تعبر عن مثل هذه الأفكار بعينيك؟ استخدم ألفاظاً. واجعل عينيك تؤازران صوتك وربما شعرت بعد ذلك بالإشعاعات التي يوجهها كل منكما للآخر.

ثم واصلنا نقاشنا. وعند بلوغنا نقطة معينة منه قال المدير موجهاً حديثه إلي:

عندما توقفتما عن النقاش لحظة شعرت أنا أنك كنت ترسل إشعاعات إلى جريشا. ولك يا جريشا كنت تتهيأ لاستقبالها فتذكر أن ذلك حدث في أثناء لحظة الصمت الطويلة التي أشرت إليها.

فقلت: إن تلك اللحظة من الصمت تعود إلى أنني كنت قد عجزت عن إقناع زميلي بوجهة نظري. فأخذت أعد له حجة جديدة.

وعندئذ استدار المدير إلى فانيا وقال: قل لي يافانيا. هل شعرت بتلك النظرة التي وجهتها إليك ماريا؟ لقد كانت تلك إشعاعات حقيقية.

وأجاب فانيا في مرارة: لقد كانت عيناها مسلطتين علي كأنهما قطعتان من الجمر. وهنا عاد المدير يخاطبني قائلًا:

أريد منك الآن – بالإضافة إلى الإنصات – أن تحاول أن تتقبل من زميلك شيئاً ذا طابع حيوي. هل تستطيع بالإضافة إلى النقاش المسموع الواعي. وبالإضافة إلى تبادل الأفكار – أن تشعر بتعاقب تيارات تجرى في خط مواز بشيء تستقبله من زميلك بعينيك. ثم ترسله إليه ثانية عن طريقهما.

إنه يشبه نهراً يجري تحت الأرض يتدفق دون انقطاع تحت سطح كل الكلمات المتبادلة. ولحظات الصمت التي تتخللها بحيث يحقق رابطة خفية بين المتحدث والمتحدث إليه.

والآن أريدك أن تقوم بتجربة جديدة أريدك أن تحاول الاتصال بي اتصالاً وجدانياً.

قال ذلك وهو يجلس مكان جريشا إلى جوارى ثم أردف قائلاً:

فليتخذ جسمك وضعاً مريحاً – لا تكن عصبياً ولا تتسرع ولا تكلف نفسك أكثر مما تطيق وقبل أن تحاول نقل أي شيء إلى شخص آخر يجب عليك أن تعد ما تريد نقله إليه.

منذ زمن ليس بالبعيد كان هذا النوع من العمل يبدو معقداً في نظرك أما الآن فمنالسهل أن تقوم به وسيصدق الشيء نفسه على المشكلة التي نحن بصددها أريدك أن تنقل إلي مشاعرك من غير استعانة بالكلمات على الإطلاق وإنما من خلال عينيك فحسب.

قلت له: ولكني لا أستطيع أن أعبر بعيني عن جميع درجات المشاعر التي تخالجني.

فقال: لا حيلة لنا في ذلك. فلا تشغل بالك بدرجات مشاعرك جميعاً.

وسألته أنا في حيرة. وماذا يتبقى بعد ذلك؟.

فقال: مشاعر التفاهم والاحترام التي تستطيع أن ترسلها دون حاجة إلى الكلام. ولكنك لا تستطيع أن تجعل الشخص الآخر يدرك أنك تحبه لأنه شاب ذكي ونشيط و مجتهد في عمله وذو شهامة ومروءة.

وعندما فرغ المدير من كلامه سألته وأنا أحملق فيه: ما الذي أحاول أن أعبر لك عنه؟.

قال: لا أعرف ولا يهمني أن أعرف.

– لماذا؟

– لأنك تحملق في، إذا كنت تريدني أن أدرك المعنى العام لمشاعرك فلابد لك أن تشعر أنت بما تحاول إرساله إلي.

– وهل يمكنك أن تفهم الآن؟ إني لا أستطيع التعبير عن مشاعري بطريقة أكثروضوحاً

إنك تنظر إلي نظرة استعلاء لسبب ما، ولست أستطيع معرفة السبب الحقيقي لذلك بدون ألفاظ بيد أن هذا خارج عن موضوع بحثنا الحالي. هل أحسست بتيار ما صدر عنك صدوراً حراً لا يعوقه شيء؟.

فقلت: ربما أحسست بذلك في عيني ثم حاولت أن أستشعر نفس الإحساس مرة أخرى.

وعندئذ قال المدير:لا.. في هذه المرة كنت لا تفكر إلا في طريقة إخراجك للتيارفكنت تشد عضلاتك وكانت ذقنك ورقبتك متوترتين. كما بدأت عيناك تجحظان يمكن أن تحقق ما أطلبه منك بشكل أكثر بساطة وسهولة ودون افتعال. إذا كنت تريد أن تخضع شخصاً آخر لرغبتك فلست في حاجة إلى استخدام عضلاتك إذ ينبغي أن يكون الإحساس الجسماني المترتب على هذا التيار إحساساًلا يكاد يلحظ. أما القوة التي أراك تغذي بها ذلك فقد تؤدي إلى انفجار أحد شرايينك ».

وهنا عيل صبري فصحت به.

وإذن فلست أفهمك على الإطلاق !

فقال: خذ قسطاً من الراحة الآن وسأحاول أن أصف نوعاً من الإحساس الذي أريد أن يخامرك. لقد شبهه أحد تلاميذي بالعبير المنبعث من زهرة وشبهه آخر بالوهج الكامن في ماسة. ولقد خامرني ذلك الشعور في أثناء وقوفي عند فوهة بركان:

« شعرت بالهواء الساخن المتصاعد من النيران الهائلة التي تفور داخل الأرض. ترى هل يستهويك شيء من هذه الصور؟

وقلت في عناد: كلا بالمرة !

فتذرع ترتسوف بالصبر وقال: إذن سأحاول إقناعك بطريقة مختلفة أنصت إلي

عندما أكون في حفلة موسيقية، ولا تروقني الموسيقى فإني أحاول العثور على طرق شتى أسلي بها نفسي فأختار أحياناً شخصاً من النظارة وأحاول التأثير عليه تأثير مغناطيسياً وإذا كانت ضحيتي امرأة جميلة حاولت أن أبثها إعجابي بها. أما إذا كان وجهها قبيحاً فإني أبدى لها مشاعر الاشمئزاز. وفي مثل هذه الأحوال يخالجني إحساس جسمانى معين وربما كان ذلك الإحساس مألوفاً لديك وعلى أي حال فهذا هو ما نبحث عنه في الوقت الحاضر.

ويسأله بول: هل يخالجك ذلك الإحساس أنت نفسك في أثناء تنويمك شخصاً آخر تنويماً مغناطيسياً؟

فقال تورتسوف يجيبه: نعم بالطبع. وإذا كنت قد حاولت مرة أن تستخدم التأثير المغناطيسي فلابد أن تدرك ما أعني تمام الإدراك.

فقلت وقد سرى عني: ذلك شيء بسيط ومألوف لدي معاً.

وهنا قال تورتسوف بلهجة تنم عن الدهشة: وهل سبق لي أن قلت إنه شيء غير مألوف أو خارق؟

قلت: كنت أبحث عن شيء... خاص.. خاص جداً.

– وهذا هو ما يحدث دائماً.. لا يكاد المرء يستخدم كلمة مثل كلمة إبداع أو خلق حتى تسارعوا جميعا إلى المبالغة والتهويل.

والآن فلنقم بتجربتنا مرة أخرى.

– فسألته: ما الذي أشعه الآن؟

– الاستعلاء مرة أخرى.

– والآن؟

– إنك تريد الآن أن تلاطفني.

– والآن؟

وهذا أيضاً شعور مفعم صداقة، إلا أن به شائبة من السخرية وغمرني السرور لتمكنه من حزرما أردت التعبير عنه.

ثم سألني: هل فهمت كنه ذلك الشعور الذي يصحب التيار الصادر من شخص إلى آخر.

وأجيبه في شيء من التردد: أظنني فهمته.

ويقول: إننا نسمي ذلك بلغتنا الدارجة إشعاعاً.

واستقبال تلك الإشعاعات هو العملية المقابلة فما رأيك في محاولة القيام بها.

وتبادلنا الأدوار فقام هو بنقل مشاعره إلي، وقمت أنا بمحاولة حزرها.

وبعد أن فرغنا من التجربة قال: حاول أن تعبر عن إحساسك في ألفاظ.

فقلت: لو أنني أردت التعبير عن ذلك الإحساس لعبرت عنه بابتسامة، إنه يشبه انجذاب قطعة من الحديد إلى مغناطيس.

ووافق المدير على قولي هذا ثم سألني عما إذا كنت قد فطنت إلى وجود الرابطة الخفية بيننا خلال اتصالنا الوجداني الصامت.

وأجبته بقولي: أظنني فطنت إلى ذلك.

فقال: إذا استطعت أن تحقق سلسلة طويلة متجانسة من هذه المشاعر لترتب على ذلك أن تصير مقدرتك على الاتصال بالآخرين اتصالاً وجدانيًا من القوة بحيث يتحقق لك ما نسميه بالتمكن أو قوة تشبث الحافظة بالأشياء، ومن ثم يصبح إرسالك للتيارات وتقبلك لها أقوى وأشد إرهافاً وأكثر وضوحاً.

وعندما طلب إلي تورتسوف أن أوضح ما يرمي إليه بكلمة قوة التمكن والتشبث:

إنها ذلك الشيء الذي نجده في فك الكلاب من فصيلة البولدوج يجب أن تكون لدينا – نحن الممثلين – نفس المقدرة على التمكن من الأشياء بأعيننا وآذاننا وجميعحواسنا فإذا أنصت الممثل وجب أن يرهف السمع. وإذا شم وجب

أن يفعل ذلك بقوة. وإذا تعين عليه أن ينظر إلى شيء وجب أن يمعن النظر، بيد أن هذا كله ينبغي أن يتم دون توتر عضلي لا ضرورة له.

وعندئذ سألته: وهل أبديت أنا أي قدر من التمكن أو قوة التشبث عندما قمت بتمثيل ذلك المشهد من مسرحية عطيل؟

فقال تورتسوف: حدث ذلك أحيانًا. ولكن كان هذا أقل مما ينبغي، إذ أن دور عطيل كله يتطلب تمكناً كاملاً إنك تحتاج إلى قوة إدراك عادية في المسرحية البسيطة ولكنك تحتاج إلى قوة إدراك مطلقة في مسرحية من مسرحيات شكسبير.

ونحن لا نحتاج إلى قوة إدراك كاملة في حياتنا اليومية المعتادة. أما على خشبة المسرح – وبخاصة ونحن نقوم بتمثيل المآسي – فقوة الإدراك تصبح ضرورة لا غناء عنها. ولتقارب بين الأمرين: إن القسط الأكبر من الحياة ينقضي في إنجاز أعمال غير هامة. فأنت تستيقظ من نومك وتأوى إلى فراشك وتتبع – بين هذا وذاك – نمطاً آليا إلى حد كبير، وذلك شيء لايصلح للمسرح، ولكن ثمة لحظات حمراء قانية من الهلع أو السعادة الغامرة وموجات عارمة من المواقف الجياشة، وثمة تجارب فذة كأن نطالب بالكفاح من أجل الحرية أو من أجل فكرة أو في سبيل وجودنا وحقوقنا. فهذه كلها أشياء يمكن أن نستخدمها على المنصة إذا توفرت لنا قوة الإدراك الداخلية والخارجية اللازمتان للتعبير عنها وقوة الإدراك لا تعني بأي حال من الأحوال بذل جهد جسماني مضن وإنما تعني القيام بمزيد من الفعلالداخلي.

يجب أن يتعلم الممثل كيف يستغرق في مشكلة إبداعية تستثير الاهتمام وهو على المنصة فإذا استطاع أن يكرس جماع انتباهه وقوته الخلاقة لذلك فسوف تتم له قوة الانتباه الحقيقية.

اسمحوا لي أن أحكي لكم قصة أحد مدربي الحيوانات، ذلك الرجل الذي اعتاد أن يذهب إلى إفريقيا لاختيار عدد من القردة التي تصلح للتدريب وكانوا

يجمعون له عدداً كبيراً منها في مكان ما فيختار منها ما يعده أو يفي بغرضه ولكن كيف كان يختار؟. كان يفصل كل قرد عن الآخرين ثم يحاول أن يثير اهتمامه بشيء ما كأن يلوح بمنديل زاهٍ مثلاً أمامه أو بلعبة يمكن أن تدخل السرور على نفس القرد بألوانها أو بما يصدر عنها من أصوات وبعد أن يتركز انتباه القرد في ذلك الشيء كان المدرب يعمد إلى محاولة تشتيت انتباهه بأن يقدم له شيئا آخر ربما كان سيجارة أو بندقة وكان إذا أفلح في تحويل اهتمام القرد من شيء إلى آخر استبعده وأعرض عن شرائه، أما إذا وجد أن الحيوان لا يحول انتباهه عن الشيء الذي أثار اهتمامه بادئ ذي بدء، وأنه يبذل جهد لمتابعة ذلك الشيء إذا أبعد عنه، فكان يشتريه لقد كان اختياره يتم على أساس ما يبديه القرد من مقدرة واضحة على الانتباه لشيء ما والتشبث بذلك الشيء.

وهذه هي الطريقة التي نسلكها – في أغلب الأحيان –لتقدير قوة انتباه تلاميذنا ومقدرتهم على البقاء في حالة اتصال وجدانى كل منهم بالآخر أعني أن التقدير يتم على أساس قوة تشبث ذاكرتهم واستمرارها.

–٦–

استهل المدير الدرس بقوله:

بما أن هذه التيارات الروحية هامة جداً في إقامة العلاقات المتبادلة بين الممثلين. فهل يمكن السيطرة عليها بالوسائل الفنية؟ هل نستطيع إيجاد تلك التيارات كلما أردنا؟

هنا أيضا نجد أنفسنا في ذلك الموقف الذي نضطر إزاءه إلى العمل من الخارج. وذلك عندما لا تنبعث رغباتنا بطريقة تلقائية من داخل نفوسنا. ولحسن الحظ أن ثمة رابطة عضوية بين الجسم والروح، وهذه الرابطة من القوة بحيث تستطيع تحقيق كل شيء فيما عدا إحياء الموتى. وتصوروا شخصاً تشير جميع الدلائل إلى أنه مات غرقاً – لقد توقف نبضه وغاب عن وعيه. لكننا نستطيع

باستخدام التنفس الصناعي أن نجبر رئتيه على تقبل الهواء وطرده... وهذه العملية تعيد دورته الدموية إلى مجراها الطبيعي. ومن ثمة تستأنف أعضاؤه القيام بوظائفها المعتادة. وهكذا تعود الحياة إلى هذا الرجل الذي كان قاب قوسين أو أدنى منالموت.

ونحن حينما نستخدم الوسائل الصناعية في المسرح إنما نعمل مستندين إلى هذا المبدأ نفسه المبدأ الذي يقول: إن العوامل الخارجية المساعدة تبعث الحياة في العمليات الداخلية.

وسأبين لكم الآن طريقة استخدام هذه العوامل المساعدة.

ثم جلس تورتسوف في مواجهتي وطلب إلي أن أختار شيئاً ما، وما يقول عليه من أساس تخيلي مناسب، ثم أعبر له عنه. وسمح لي باستخدام الكلمات والإيماءات والتعبيرات الوجهية.

لقد استغرقت هذه العملية وقتاً طويلاً. إلى أن فهمت أخيراً ما يريد وأفلحت في الاتصال به اتصالاً وجدانيًا،. ولكنه جعلني أقضي وقتاً وأنا أراقب فيه الأحاسيس الجسمية التي كانت تصحب هذا الاتصال، وأتعود عليها وعندما مرنت على أداء التمرين أخذ يعد من وسائل التعبير المتاحة لي الواحدة منها بعد الأخرى.. الكلمات ثم الإيماءاتوهكذا إلى أن اضطررت إلى مواصلة اتصال به عن طريق إرسال الإشعاعات واستقبالها فقط.

وبعد ذلك جعلني أعيد العملية بطريقة جسمية وآلية صرفة دون السماح للمشاعر بالاشتراك فيها وقد اقتضاني إبعاد المشاعر عن العملية وقتاً طويلاً وعندما وفقت إلى ذلك سألني ماذا كان شعورك؟

فقلت: كنت أشعر كأني مضخة لا تخرج سوى الهواء لقد كنت أشعر بأغلب التيارات الصادرة وهي تخرج من خلال عيني وربما كان بعضها يخرج من جانب جسمي لتسري نحوك.

وعندئذ قال المدير: وإذن فاستمر قدر طاقتك في إرسال ذلك التيار بطريقة

جسمية آلية صرفة.

وإن هي إلا برهة حتى تخيلت القيام بما أسميته عملية «لا معنى لها » على الإطلاق.

وبادرني هو بهذا السؤال: وإذن فلماذا لم تضع شيئاً من المعنى فيما كنت تقوم به؟ ألم تكن مشاعرك تصرخ طالبة أن تخف لمعاونتك. وذاكرتك الانفعالية توحي إليك بتجربة يمكنك استخدامها بوصفها مادة للتيار الصادر منك؟

فقلت: لو أني أجبرت على مواصلة هذا التمرين الآلي. لشق علي بالطبع ألا أستخدم شيئاً ما يحفزني إلى الفعل. ولاحتجت إلى أساس ما لذلك الفعل.

وقال المدير مقترحاً: ولم لا تنقل إلي ما تشعر به هذه اللحظة بالذات من فزع أو عجز. أو تجد أي إحساس آخر؟

فحاولت أن أنقل إليه ضيقي وتبرمي.

وبدا أن عيني تقولان: هل لك أن تدعني وشأني؟ لم هذا الإلحاح؟ لماذا تعذبني!!

ويسألني تورتسوف: ما هو شعورك الآن؟

فقلت:

أشعر هذه المرة وكأن بالمضخة شيئاً آخر تريد أن تخرجه غير الهواء.

– وإذن فقد صار لعمليتك التي "لا معنى لها"، والتي ترسل بها الإشعاعات إرسالاً جسمياً معنى وهدفا آخر الأمر.

ثم انتقل المدير إلى تمارين أخرى قائمة على استقبال الإشعاعات وهي الإجراء المعاكس أو المقابل وسأقتصر على وصف نقطة جديدة واحدة إنه لم يكن باستطاعتي أن أتقبل منه أي شيء. إلا بعد أن أستشف بعيني الذي يريدني أن أفهمه. وقد اقتضى ذلك ابحث دقيقاً يقظاً وأن أحاول أن أتلمس طريقي إلى مزاجه وأن أتصل بذلك المزاج على نحوما.

وقال تورتسوف: ليس من السهل أن تحقق بالوسائل الفنية ما هو طبيعى وفطري في الحياة العادية. وعلى أي حال يمكنني أن أقدم لكم هذا العزاء وهو أن هذه العملية تتم وأنتم تقومون بأدواركم على المنصة بسهولة أكبر بكثير مما تتم به في تمرين من التمارين المدرسية.

وسبب ذلك هو أنه كان عليكم إزاء غرضنا الحالي أن تبحثوا عن مادة تصادفكم كى تستخدموها ولكن عندما تكونون على المنصة تكون كل الظروف المتاحة لكم قد أعدت من قبل وتكون أهدافكم قد حددت وعواطفكم قد نضجت وأصبحت متحفزة للظهور في الوقت المناسب وكل ما يحتاجون إليه حينئذ لا يعدو أن يكون أحد المثيرات الصغيرة فإذا بالمشاعر المعدة لأدواركم تتدفق في تيار تلقائي متصل.

عندما تصنع ممصاً لتفريغ الماء من وعاء فإنك تمتص الهواء في الممص مرة واحدة فحسب فإذا بالماء يسيل من الوعاء من تلقاء نفسه، وهذا هو ما يحدث لك: أعط الإشارة وافتح الطريق فإذا بإشعاعاتك وتياراتك تتدفق منك تلقائياً.

وعندما سئل المدير عن إنماء هذه المقدرة وتطويرها عن طريق التمارين أجاب قائلاً: إن ثمة نوعين من التمارين التي كنا نقوم بها خلال الدروس الأخيرة

فالنوع الأول يعلمك كيف تبتعث شعور تنقله إلى شخص آخر. وحينما تفعل ذلك تلاحظ ما يصحب هذا العمل من إحساسات جسيمة، وتتعلم كذلك التعرف على الإحساس المصاحب لتقبل المشاعر من الآخرين.

أما النوع الثاني فيتألف من قيامك بمجهود لكي تشعر بالإحساسات الجسمية الصرفة. وهي إحساسات إرسال المشاعر واستقبالها دون أن تصحبها التجربة الانفعالية ولكى تقوم بهذا فحتم أن تركز انتباهك تركيزاً عظيماً وإلا فقد تخلط بسهولة بين هذه الإحساسات وبين التقلصات العضلية المعتادة فإذا حدثت هذه التقلصات فاختر شعوراً داخلياً ترغب في إشعاعه ولكن تجنب – بصفة خاصة –

كل عنف أو التواء جسمى لأن إرسال العواطف وتشربها يجب أن يتم بسهولة وحرية وبصورة طبيعية ودون فقدان للطاقة.

ويجب ألا تقوم بهذه التمارين وحدك أو مع شخص من صنع الخيال بل استخدم شخصاً حيًا على الدوام شخصاً موجود معك بالفعل مبادلتك مشاعرك وكذلك يجب ألا تحاول القيام بهذه التمارين إلا بإشراف مساعدي إذ أنك تحتاج إلى عينه الخبيرة للحيلولة دون تورطك في الخطأ ودون التردي في خطر الخلط بين التوتر العضلي وبين العملية الصحية.

وهنا هتف قائلاً: كم يبدو ذلك صعباً!

فقال تورتسوف: وهل من الصعب القيام بشيء سويطبيعي؟ إنك لمخطئ فكل ما هو سوي يمكن القيام به في يسر وسهولة ومن الصعوبة بمكان القيام بشيء مناف للطبيعة فأعكف على دراستها ولا تحاول أن تفعل شيئاً لا يتفق والطبيعة.

لقد كانت جميع المراحل الأولى لعملنا تبدو شاقة في نظرك كالاسترخاء العضلي وتركيز الانتباه وغيرها ومع ذلك فقد أصبحت الآن طبيعة ثانية بالنسبة إليك،وينبغي لك أن تسعد لأنك أثريت جهاز الفني بهذا الباعث الهام على الاتصال الوجداني.

الفصل الحادي عشر

التكيف

-١-

كان أول اقتراح تقدم به المدير بعد رؤيته كلمة «التكيف » على اللافتة الكبيرة التي رفعها مساعده من نصيب فانيا فطرح عليه هذه المشكلة:

إنك تريد أن تذهب إلى مكان ما وأنت تعلم أن القطار يتحرك في الساعة الثانية وقد أصبحت الآن الساعة الواحدة فكيف تتمكن من الإفلات قبل انتهاء الدروس؟ إن الصعوبة التي ستواجهك تكمن في اضطرارك إلى أن تخدعني وتخدع جميع زملائك فكيف تتصرف للوصول إلى مأربك؟

فاقترحت أن يتظاهر بأنه حزين أو مشغول الذهن أو مهموم أو مريض وعندئذ يمكن أن يسأله الجميع: « ماذا يشغلك؟» وهكذا تتاح له الفرصة لاختراع قصة ما. قصة تجعلنا نصدق أنه مريض حقاً وندعه ينصرف إلى منزله.

وهنا يهتف فانيا في سرور: هو ذاك !

ثم شرع يقوم بسلسلة من الوثبات والقفزات ولكنه ما كاد يقوم ببعضها حتى تعثر وهو يصيح من فرط الألم ثم تسمر في مكانه وقد رفع إحدى رجليه بينما تقلص وجهه مما يعاني.

وخيل إلينا بادئ ذي بدء أنه كان يخدعنا. وأن ذلك كان جزء من خطته بيد أنه كان واضحاً أنه يعاني ألماً حقيقياً فآمنت بصدق ما أرى وكنت على وشك أن أذهب إليه لأساعده عندما أحسست بشيء من الشك وظننت أنني أرى في عينيه بريقاً لم يدم سوى جزء ضئيل من الثانية فبقيت مع المدير، بينما ذهب الآخرون

جميعًا لنجاته ولميسمح هو لأحد أن يلمس رجله. وحاول أن يمشي بها. ولكنه صرخ متألماً بطريقة جعلتنا نتبادل النظر – أنا وتورتسوف – وكأننا نتساءل: أهذه حقيقة أم خداع؟ وساعد الزملاء فانيا على النزول من المسرح بصعوبة كبيرة وهم يرفعونه من إبطيه وهو يحجل على رجله السليمة.

وفجأة بدأ فانيا يرقص رقصة سريعة ثم انفجر ضاحكاً وهو يقول:

كان ذلك عظيمًا.. لقد شعرت بذلك حقًا !

وقد قوبل بعاصفة من التصفيق وشعرت مرة أخرى بما يتمتع به من مواهب جد حقيقية. وسألنا المدير: أتعرفون لماذا صفقتم له؟ صفقتم لأنه وفق إلى التكيف الصحيح بالظروف التي حددت له ونفذ خطته بنجاح.

وسنستخدم كلمة "التكيف" هذه من الآن فصاعداً للدلالة على الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية التي يستخدمها الناس للتوفيق بين أنفسهم وبين الآخرين لإقامة علاقات شتى بينهم وبين غيرهم كما يستخدمونها كعامل مساعد لتحقيق هدف معين.

ثم أخذ يشرح مايقصده بالتكيف أو توفيق الممثل بين نفسه وبين مشكلة يقوم بتمثيلها.

فقال: هو ما فعله فانيا الآن.. لقد استخدم حيلة أو خدعة ليتمكن من إيجاد حل سريع للموقف الذي كان فيه.

وهنا يسأل جريشا: فالتكيف إذن يعني الخداع؟

ويجيبه تورتسوف: هو كذلك بمعنى من المعاني. وهو بمعنى آخر تعبير قوى عن المشاعر أو الأفكار الداخلية والتكيف بمعنى ثالث يستطيع أن يجذب إليكانتباه الشخص الذيتريد أن تتصل به، ثم هو بمعنى رابع يستطيع أن يهيئ زميلك بوضعه في حالة نفسية تجعله يتجاوب معك، وهو بمعنى خامس يستطيع نقل رسائل خفية معينة لا يمكن إلا أن نشعر بها فحسب ولا يمكن التعبير عنها بالألفاظ. وبوسعي أن أذكر كثيرا

من الوظائف الأخرى الممكنة إذ أن مداها وتنوعها لا حد له.

وإليكم هذا المثال.

فلنفرض ياكوستيا أنك تحتل مركزاً سامياً وأنني مضطر إلى أن أطلب منك خدمة. وألابدالي من الحصول على معونتك. ولكنك لا تعرفني على الإطلاق فكيف يمكنني أن أتقدم على الآخرين الذين يحاولون الحصول على معونة منك؟.

يجب على أن أركز انتباهك في وأسيطر عليه كيف يمكنني أن أعزز الاتصال البسيط الحادث بيننا وأستغله إلى أقصى حد؟ كيف يمكنني أن أؤثر عليك حتى تعطف علي؟ كيف يمكنني أن أصل إلى فكرك ومشاعرك وانتباهك وخيالك؟ كيف يمكنني أن أمس الصميم من روح مثل هذه الشخصية ذات النفوذ؟

لو أنني استطعت فقط أن أجعله يكون في ذهنه صورة تقارب بأي شكل من الأشكال حقيقة ظروفي الرهيبة لأيقنت أن من الممكن استثارة اهتمامه، وأنه سوف يوليني قسطاً أكبر من الانتباه وأني سوف أمس شغاف قلبه ولكن يجب للوصول إلى هذا المدى أن أنفذ إلى طبيعة تكوين الشخص الآخر ويجب أن أشعر بحياته وأدركها على حقيقتها ثم يجب أن أكيف نفسي بمقتضى ذلك كله.

إن ما نهدف إليه أولًا وقبل كل شيء باستخدامنا هذه الوسائل هو التعبير عن حالاتنا الذهنية والنفسية بوضوح أكبر على أن ثمة ظروفاً مقابلة تستخدم فيها هذه الوسائل لنخفي أحاسيسنا أو لنسدل عليها ستاراً مثال ذلك: الشخص المتكبر المرهف الحس الذي يحاول أن يتظاهر بالدماثة ليخفي مشاعره الجريحة أو المدعي العمومي الذي يخفي أهدافه بمهارة فائقة مستخدمًا في سبيل ذلك شتى الحيل ليستر هدفه الحقيقي من استجواب المجرم.

إننا نلجأ إلى وسائل التكيف في جميع صور الاتصال حتى مع أنفسنا لأننا يجب أن ندخل في حسابنا – بالضرورة – الحالة النفسية التي نكون عليها في أية لحظة معينة.

وهنا يقول جريشا معترضاً: ولكن توجد كلمات التعبير عن كل هذه الأشياء على أي حال.

ويقول له تورتسوف: هل تعتقد أن الكلمات يمكن أن تفي بحاجة أجمل ألوان العواطف كلها التي تخالجك؟ كلا. فالكلمات لاتكفي في الأحوال التي يتصل فيها بعضنا ببعض وإذا أردنا أن نبث الحياة في الكلمات فيجب أن تضيف إليها المشاعر إذ أن المشاعر هي التي تسد الفراغ الذي تخلفه الكلمات وتكمل ما أهملته الألفاظ.

ويعترض أحدهم قائلاً: وإذن فكلما ازدادت الوسائل التي تستخدمها أصبح اتصالك بالشخص الآخر أقوى وأكمل؟

ويجيبه المدير: ليست المسألة مسألة كم بل مسألة كيف.

وعند ذلك سألت المدير عن أحسن الخصائص ملائمة للمسرح.

وقد أجابني قائلاً: هناك نماذج كثيرة وكل ممثل له خصائصه الذاتية التي يتسم بها وهي خصائص أصيلة فيه وتنبثق من منابع مختلفة، وتتفاوت في قيمتها. إن الرجال والنساء والشيوخ والأطفال والمختالين والمتواضعين وذوي الطبع الحاد وذوى القلوب الرحيمة وذوي الأمزجة العصبية وذوي الأمزجة الهادئة كل من هؤلاء له نموذجه الخاص وكل تغير في الظروف والبيئة ومكان الفعل و زمانه يؤدي إلى التكيف المناسب إن توفيقك بين نفسك وظروفك وأنت وحيد في هدأة الليل يختلف عنه وأنت بين الناس في وضح النهار وعندما تصل إلى بلد أجنبي فإنك تهتدي إلى طرق تكيف نفسك بما يلائم الظروف المحيطة بك.

وكل شعور تعبر عنه يقتضي، في أثناء التعبير عنه شكلاً غير محسوس من أشكال التكيف خاصاً بذلك الشعور وحده وكل أنواع الاتصال كالاتصال الذي يتم في جماعة من الناس مثلًا أو الاتصال بشيء خيالي أو بشيء حاضر أو غائب كل هذه الاتصالات تتطلب طرقًا للتكيف خاصة بكل منها ونحن نستخدم حواسنا

الخمس جميعاً وكل عناصر تكويننا الداخلي والخارجي للاتصال فنحن نرسل أشعة ونستقبلها وتستخدم أعيننا وتعبيرات وجوهنا وأصواتنا ونبراتها وأيدينا وأصابعنا وأجسامنا كلها وفي كل حالة نحقق أشكال التكيف المناسبة التي تقتضيها الظروف.

إنكم سترون ممثلين وهبوا مقدرة هائلة للتعبير عن جميع ألوان العواطف الإنسانية ويستخدمون في ذلك وسائل تتصف بالجودة والسلامة في الوقت نفسه غير أنهم قد لا يستطيعون نقل كل ذلك إلا إلى عدد قليل من الناس فحسب في أثناء التدريبات التي ترفع فيها الكلفة بين الموجودين أما عندما يرتفع الستار عن الرواية أمام الجمهور ويكون من الواجب أن تزداد وسائلهم حيوية فإننا نجدهم يضعفون ويفشلون في التأثير على الجمهور بطريقة مسرحية فعالة بما فيه الكفاية.

وهناك ممثلون آخرون يتمتعون بالقدرة على تحقيق صور من التكيف تتسم بالحيوية. ولكنها صور قليلة: ولما كانت تلك الصور ينقصها التنوع فإنها تفقد قوتها وتأثيرها.

وهناك أخيراً ممثلون قست عليهم الطبيعة فوهبتهم مقدرة رتيبة وفاترة على التكيف، وإن كانت مقدرة صحيحة، وذلك لا يستطيعون مطلقاً أن يرقوا إلى القمة في مهنتهم.

ولئن كان الناس في شئون الحياة المعتادة يحتاجون إلى أشكال كثيرة مختلفة من أشكال التكيف يستخدمونها بالفعل. فإن الممثلين يحتاجون إلى عدد أكثر نسبياً.. لأننا يجب أن تكون دائماً على اتصال ببعضنا البعض وبالتالي يجب علينا أن نكيف أنفسنا دون انقطاع وفي كل الأمثلة التي ضربتها، يحتل نوع التكيف مكانة عظيمة وذلك من حيث الحيوية والطرافة والجسارة، والرقة والتلوين والبراعة والذوق.

إن ما فعله فانيا أمامنا كان شيئاً حياً وصل به إلى حد الجسارة. ولكن ثمة طرق أخرى للتكيف والآن فلتصعد سونيا وجريشا وفاسيلي إلى المنصة ويمثلوا لنا

تمرين النقود المحترقة.

وهنا تقف سونيا بشيء من التراخي وقد علا وجهها تعبير مكتئب، وكان واضحاً أنها تنتظر أن يحذو زميلاها حذوها ولكنهما ظلا جالسين في جمود وتبع ذلك صمت محرج.

ويسأل تورتسوف: ماذا حدث؟

فلا يحير أحد جواباً، ويظل تورتسوف ينتظر في صبر وأخيراً لم تستطع سونيا أن تحتمل الصمت أكثر من ذلك، فقررت أن تتكلم. ولكي تخفف من وطأة ملاحظاتها استخدمت بعض الحيل النسائية لأنها كانت قد وجدت أن الرجال يتأثرون بها، فغضت الطرف بينما أصابعها تعبث باللوحة النحاسية التي تحمل رقم المقعد الواقع أمامها محاولة إخفاء مشاعرها وظلت مدة طويلة لاتستطيع أن تلفظ كلمه واحدة، وهي تضع منديلاً على وجهها وتستدير لكي تخفي حمرة الخجل التي كانت تضرج وجنتيها.

واستطالت لحظة الصمت وبدا أنها لن تنتهي: ولكي تملأ سونيا هذا الفراغ وتخفف من حرج الموقف، ولكي تضفي عليه صبغة من الفكاهة أيضا افتعلت ضحكة صغيرة لامرح فيها.

ثم قالت: لقد سئمنا هذا التمرين أيما سأم – لقد سئمناه حقا– لست أدري كيف أعبر لك عن مبلغ سأمنا ولكن أرجوك أعطنا تمريناً آخر... وسننجح في تمثيله فهتف المدير: مرحى! موافق وليس ثمة ما يدعوك الآن إلى القيام بذلك التمرين لأنك قد أعطيتني ما كنت أريد.

ولما سألناه: وما الذي أعطتك إياه؟

قال: بينما قدم لنا فانيا تكيفاً يتسم بالجرأة جاء تكيف سونيا أكثر براعة ودقة وتضمن عناصر داخلية وخارجية على السواء لقد استخدمت في صبر عظيم جميع ماتملك من وسائل الإقناع لتجعلني أشفق عليها واستخدمت ضيقها ودموعها

استخداماً فعالاً وكانت حيثما استطاعت إلى ذلك سبيلاً تضيف لمسة من الغزل لتصل إلى هدفها كانت تجدد وسائلها باستمرار حتى تجعلني أحس وأقبل جميع ألوان الانفعالات المتغيرة التي كانت تشعر بها فإذا فشلت وسيلة كانت تستخدم وسيلة ثانية فثالثة وهي تأمل في العثور على أكثر الطرق إقناعاً للنفاذ إلى صميم المشكلة.

يجب أن تتعلموا كيف توفقون بين أنفسكم وين الظروف والزمن وبين أنفسكم وبين كل فرد على حدة وإذا دعتكم الحاجة إلى التعامل مع شخص غبي فيجب أن تكيفوا سلوككم بما يلائم عقليته وأن تكتشفوا أبسط الوسائل للوصول إلى ذهنه وإدراكه. أما إذا كان الرجل الذي أمامكم حاد الذكاء فينبغي أن تتصرفوا بقسط أكبر من الحذر وتستخدموا وسائل أكثر لطفاً حتى لا يكشف حيلكم.

ولكي أثبت لكم مدى مالطرق التكيف هذه من أهمية اسمحوا لي أن أضيف أن كثيراً من الممثلين ذوى الطاقة العاطفية المحدودة يصلون بفضل مالهم من مقدرة كبيرة على التكيف إلى نتائج أفضل من النتائج التي يصل إليها أولئك الذين يفوقونهم في عمق الشعور وقوته ولكنهم لا يستطيعون نقل عواطفهم إلا في قوالب باهتة.

– ٢ –

قال المدير: فانيا اعتل خشبة المسرح معي ومثل مشهد تستمد فكرته مما فعلته في المرة الأخيرة.

فقفز صديقنا الشاب الممتلئ حيوية واندفع إلى المسرح وتبعه تورتسوف متمهلاً وهو يهمس لنا في طريقه: ارقبوا كيف سأخرجه عن الطريق السوي ثم أردف بصوت مرتفع: إذن فأنت تريد أن تغادر المدرسة مبكراً – هذا هو هدفك الرئيسي، هدفك الأساسي دعني أرى كيف تحققه إذن.

ثم جلس بالقرب من إحدى المناضد، وأخرج خطابًا من جيبه وانكب على

قراءته في استغراق تام ووقف فانيا عن كثب وقد ركز كل انتباهه في العثور على أمهر الطرق الممكنة للتبريز عليه فيما رسمه من الحيل.

وقد طرق أكثر الحيل اختلافاً بيد أن تورتسوف لم يعره التفاتاً كأنه يعتمد ذلك تعمداً ولم يعرف التعب إلى فانيا سبيلاً وهو يوالى بذل جهوده، فجلس فترة طويلة دون أن تبدر منه حركة واحدة وقد علا وجهه تعبير ينم عن الشقاء ولو أن تورتسوف تنازل حتى إلى مجرد النظر إليه لأخذته به الشفقة وفجأة نهض فانيا واندفع إلى الغيابات أعني الكواليس ثم عاد بعد فترة وجيزة وهو يسير بخطأ مترددة كما يسير شخص مريض ؛ و يمسح جبهته بيده وكأن العرق البارد يتصبب منها، ثم ارتمى على مقعد بالقرب من تورتسوف الذي استمر في تجاهله له ولكن فانيا كان يمثل في صدق وكان يلقى منا التأييد لكل ما كان يفعل.

وبعد ذلك كاد يغمى على فانيا من التعب إلى حد أنه سقط من مقعده على الأرض فضحكنا لمبالغته.

ولكن شيئا من هذا لم يؤثر في المدير.

ثم أخذ فانيا يبتكر الأشياء تلو الأشياء ليزداد ضحكنا ومع ذلك فقد ظل تورتسوف صامت لايعيره أي التفات وكلما أمعن فانيا في المبالغة أمعنا نحن في الضحك وشجعه مرحنا على ابتكار المزيد من الأشياء المضحكة، حتى انفجرنا أخيرا نقهقه ملء عقائرنا.

وكان ذلك هو عين ما ينتظره تورتسوف.

وحالما أمكنه أن يعيد إلينا الهدوء سألنا: هل تدركون ما حدث الآن؟ كان هدف فانيا الرئيسي أن يخرج من المدرسة قبل انتهاء الدروس وكل ما بدر منه من أعمال وكلمات وجهود للظهور بمظهر الشخص المريض ويفوز بعطفي وانتباهي كانت وسائل يستخدمها لتحقيق هدفه الرئيسي وكان ما فعله في البداية يتلاءم تماماً وهذا الغرض ولكن واأسفاه؟ إنه لم يكد يسمع ضحك الجمهور حتى غير كل

اتجاهه؛ ولم يشرع في التوفيق بين أعماله وبيني أنا الذي لم أكن أعيره التفاتاً؛ ولكن بين أعماله وبينكم أنتم الذين كنتم تبدون سروركم لما كان يقوم به من حركات مضحكة.

فأصبح هدفه في تلك اللحظة كيف يسلي المتفرجين ويدخل السرور على أنفسهم! فأي أساس كان في وسعه أن يعثر عليه لذلك؟ وأين كان يمكنه أن يبحث عن عقدته؟ يجب أن يكون ملجؤه الوحيد الطرق المسرحية المفتعلة — وهذا هو السبب في أنه ضل الطريق.

وعندئذ غدت وسائله زائفة لأنه استخدمها لذاتها، بدلاً من استخدامها بوصفها طرقاً تساعده على الوصول إلى غرضه الأصلي وهذا النوع من التمثيل الخاطئ كثيراً ما نشاهده على المسرح وأنا أعرف عدد لاحصر له من الممثلين في وسعهم أن يحققوا طرقاً باهرة للتكيف ومع ذلك فهم يستخدمون هذه الوسائل لتسلية جمهورهم بدلاً من التعبير عن مشاعرهم فهم يحولون مقدرتهم على التكيف – كما فعل فانيا تماماً – إلى مشاهد أو نمرهزلية (**Vaudeville**) يقوم ببطولتها شخص واحد، ويدير رءوسهم نجاح هذه المشاهد المنعزلة أو الخارجة عن مجرى الرواية. فتراهم وقد افتتنوا بذلك إلى حد التضحية بدورهم ككل في سبيل اللذة التي يظفرون بها من حصولهم على لحظة من التصفيق الحاد أو صيحات الضحك وكثيراً جدا مايحدث ألا يكون لهذه اللحظات الخاصة أي علاقة بالمسرحية وفي مثل هذه الظروف تفقد طرق التكيف هذه كل معنى بالطبع.

وعلى ذلك فأنتم ترون أن طرق التكيف يمكن أن تكون إغراء له خطورته بالقياس إلى الممثل وثمة أدوار بأكملها تحفل بالفرص التي تغري الممثل بإساءة استخدام الملاءمات.

ومن قبيل ذلك مسرحية أوستروفسكى: «في كل رجل عاقل ما يكفيه من

الغباء [٢]» وذلك في دور «ماميف » الكهل الذين ليس لديه من الأعمال مايشغله عن الناس ومن ثمة يقضى كل وقته في إسداء النصح لكل من يستطيع أن يعترض طريقه ويعوقه عن عمله وليس من السهل الارتباط بهدف واحد طوال مسرحية تتكون من خمسة فصول: كأن يكون ذلك الهدف هو وعظ الآخرين ثم وعظهم والإفضاء إليهم دائماً بنفس الأفكار ونفس المشاعر إذ يكون من السهولة بمكان في مثل هذه الظروف الانزلاق إلى الرتابة وإملال المتفرجين ولتجنب ذلك يركز كثير من الذين يقومون بتمثيل هذا الدورجهودهم في شتى أنواع الملاءمات التي تجعلهم ينسجمون والفكرة الأساسية للرواية أعني فكرة وعظ الآخرين وهذا التنوع الذي لاحد له في صور التكيف له قيمته بالطبع،إلا أنه يمكن أن يكون ضاراً إذا وجه الممثلون اهتمامهم إلى هذا التنوع ولم يوجهوه إلى الهدف.

وأنتم إذا درستم الطرق والوسائل الداخلية التي يعمل بمقتضاها ذهن الممثل وجدتم أن الذي يحدث هو أن الممثل بدلاً من أن يقول لنفسه: سأتجه إلى هذا الهدف أو ذاك عن طريق استخدام نغمة صارمة نراه يقول في الواقع:

أريد أن أكون صارماً ولكنكم – كما تعلمون – لا يجب أن تكونوا صارمين أو أن تكونوا أي شيء آخر من أجل هذه الصرامة نفسها أو من أجل هذا الشيء في ذاته بل يجب أن تكونوا كذلك من أجل الهدف العام للرواية.

فإذا فعلتم فإن مشاعركم وحركاتكم الصادرة تختفي. وتحل محلها مشاعر وحركات مسرحية مفتعلة ومن الخصائص التي نلاحظ اتسام الممثلين بها أنهم يتركون الأشخاص الذين تهيئ لهم المسرحية الاتصال بهم ثم يصرفون اهتمامهم للبحث عن موضوع آخر فيما وراء الأضواء الأرضية و بالأحرى بين المتفرجين. ثم يمضون في الملائمة بين أنفسهم وبين ذلك الهدف الذي لاصلة للرواية به وقد

([٢])ظهرت الترجمة الانجليزية هذه المسرحية بعنوان «مذكرات **The Modern Theatre** المجلد الثاني. الناشر أريك **Double Dily Anchor Books** نيويورك سنة ١٩٥٥.

يبدو أن اتصالهم الخارجي قائم مع الأشخاص الموجودين على المسرح بيد أن ملاءماتهم الحقيقية تقوم في الواقع بينهم وبين المتفرجين.

لنفرض أنك تعيش في الطابق العلوي في أحد المنازل، وأن الفتاة التي تتجه إليها عواطفك تقطن عبر الشارع الواسع فكيف يمكنك أن تشعرها بحبك؟ يمكنك أن ترسل لها قبلاً على أجنحة الهواء وتضغط بيدك على قلبك يمكنك أن تظهر بمظهر من هو في حالة نشوة أو حزن أو اشتياق ويمكنك أن تستخدم إشارات لتسألها عما إذا كنت تستطيع أن تزورها أم لا وهكذا وكل هذه الوسائل الملائمة لمشكلتك يجب التعبير عنها بشكل قوي وإلا عجزت عن عبور المسافة الواقعة بينك وبين الفتاة.

ثم يحدث أن تسنح لك فرصة ملائمة من النوع الذي لا يصادفه الإنسان إلا قليلاً فليس في الشارع شخص واحد وهاهي ذي تطل بمفردها من النافذة في حين أن جميع النوافذ الأخرى مغلقة فليس ثمة ما يمنعك من أن تناديها ويجب أن ترفع صوتك بالقدر الذي يضمن وصوله إليها عبر المسافة التي تفصل بينكما.

وفي المرة التالية تقابلها، وهي تسير في الشارع وذراعها في ذراع أمها.

فكيف يمكنك استغلال هذه المقابلة الخاطفة لتهمس إليها بكلمة وربما لترجوها أن تأتي إلى مكان تحدده لها؟ إنك لتحتاج كي توفق بين نفسك وبين ظروف المقابلة إلى مجرد إشارة معبرة ولكنها لاتكاد تلحظ إشارة من يدك أو ربما من عينيك وحدهما وإذا اضطررت إلى استخدام الكلمات فيجب أن تكون كلماتك شبه مسموعة.

وبينما أنت تتأهب لتنفيذ خطتك. إذا بك ترى فجأة خصمك واقفاً في الناحية الأخرى من الشارع وهنا تتملكك رغبة في إظهار نجاحك له فتنسى الأم وتهتف بكلمات غرامية بأقصى ما أوتيت رئتاك من قوة!

إن معظم الممثلين لا يرعوون عن الوقوع باستمرار فيما يمكن أن نعتبره

سخفاًلاتفسير له إذا هو صدر عن إنسان عادي إذ يقفون مع زملائهم جنبًا إلى جنب على خشبة المسرح إلا أنهم يوفقون بين تعبيرات وجوههم وأصواتهم وإشاراتهم وحركاتهم بحسب ما تستلزمه المسافة التي تقع بينهم وبين من عساهم يكونون جالسين في الصف الأخير من صفوف الصالة وليس بينهم وبين الممثل الآخر.

وعند ذلك يقاطعه جريشا بقوله: ولكن ينبغي لي في الواقع أن أدخل في اعتباري الرجل المسكين الذي لاتتيح له موارده المالية الجلوس في الصفوف الأمامية حيث يمكن من سماع كل شيء.

ويرد عليه تورتسوف قائلاً: إن واجبك الأول هو أن تلائم بين نفسك وبين زميلك أما المساكين الذين يجلسون في الصفوف الخلفية فإن لدينا طريقة خاصة للوصول إليهم إذ لدينا أصواتنا نوجهها الوجهة الصحيحة ويمكننا أن نستخدم المناهج التي أعدت جيداً لنطق الحروف المتحركة والحروف الساكنة ويمكنك بإتباعك الطريقة السليمة للنطق أن نتكلم بصوت منخفض كما لو كنت في حجرة صغيرة فيسمعك أولئك المساكين بوضوح أكبر مما لو كنت تصيح وخاصة إذا كنت قد أثرت اهتمامهم بما تقول وجعلتهم ينفذون إلى المعاني العميقة التي يشتمل عليها كلامك أما إذا صحت فإن عبارات المحبة والود التي ينبغي أن تنطق في لهجة رقيقة تفقد مغزاها ولن يجد المتفرجون ميلاً إلى التمعن في المغزى القائم وراء الكلمات ويقول له جريشا متمسكاً برأيه:

ومع ذلك فيجب أن يرى المتفرج مايحدث.

ويجيبه المدير: ولهذا الغرض بالذات نستخدم تمثيلاً متماسكاً، تمثيلاً واضحاً متناسقاً ومنطقياً. وهذا هو ما يجعل المتفرج يفهم ما يحدث. أما إذا ناقض الممثلون مشاعرهم الداخلية عن طريق الإشارات العنيفة والأوضاع التي قد تكون جذابة ولكنها لاتقوم على ما يبررها تبرير سليماً فإن الجمهور يسأم تتبعها لانعدام

العلاقة الحيوية بينها وبين كل من المتفرجين وشخصيات المسرحية وما أسهل ما يسرع الملل إلى نفوس هذا الجمهور بسبب التكرار وإني أقول كل هذا لأوضح أن المسرح بكل ما يحيط به من دعاية يحيد بالممثلين عن صور التكيف الطبيعية والإنسانية التي يجب أن تقوم بينهم وبين المواقف وأن المسرح في ظروفه تلك يغريهم باتباع الطرق المسرحية التقليدية البالية وتلك هي بالذات الطرق التي يجب أن نحاربها بكل ما أوتينا من وسائل حتى نمحوها من المسرح.

-٣-

قدم تورتسوف لملاحظاته اليوم بهذه العبارة:

التكيف يتم بالطرق الشعورية وبالطرق اللاشعورية.

وهاكم مثلاً لتكيف بديهى كتعبير عن الألم الجارف في كتاب « حياتي في الفن » وصف للطريقة التي تلقت بها أم خبر وفاة ابنها... إنها لم تعبر عن شيء في اللحظات الأولى، وإنما بدأت تلبس ملابسها في عجلة ثم اندفعت إلى الباب المؤدي إلى الشارع وصاحت: النجدة !

إن تكيفاً من هذا النوع لا يمكن إعادة القيام به لا بالوسائل العقلية ولا بالوسائل والطرق الفنية؛ إنه تكيف ينشأ بطريقة طبيعية طريقة تلقائية لاشعورية، وفي نفس اللحظة التي تبلغ فيها الانفعالات أوجها إلا أن ذلك النوع المباشر المقنع الممتلئ حيوية إلى حد كبير يمثل الطريقة الفعالة التي نحتاج إليها، فبهذه الوسيلة وحدها نخلق أرهف المشاعر الرقيقة التي لاتكاد تلمس قلوبنا إلا لمساً سريعاً. ونقلها إلى جمهور يتكون من ألاف المتفرجين،ولكن الطريق الوحيد إلى مثل هذه التجارب هو طريق البصيرة والعقل الباطن.

وكم تبرز هذه المشاعر فوق المنصة! وياله من أثر عميق لا يمحى ذلك الأثر الذي تخلفه في ذاكرة المتفرجين!

ففيم تكمن قوتها يا ترى؟

إنها تكمن فيما تتسم به من عنصر المفاجأة الجارف.

وأنت إذا تتبعت ممثلاً في أحد الأدوار خطوة خطوة فقد تتوقع منه إذا بلغ نقطة هامة معينة أن ينطق عباراته بصوت جدي مرتفع واضح النبرات، ولكن فلنفرض أنه فاجأنا مفاجئة تامة فاستخدم شيئاً آخر غير الذي كنا نتوقع.. لنفرض أنه استخدم نبرة خفيفة مرحة وجد رقيقة كطريقة مبتكرة يعالج بها دوره، فإن عنصر المفاجأة هنا يكون خلاباً ومؤثراً إلى حد أنك تقتنع بأن هذه الطريقة الجديدة هي الطريقة الوحيدة الممكنة لأداء ذلك الجزء، وتروح تسائل نفسك: وكيف حدث أن ذلك لم يخطر ببالي قط، وأنني لم أتصور أن تلك العبارات تنطوي على كل هذا المغزى ولها كل تلك الأهمية، إنك بلا شك تدهش لهذا التكيف غير المتوقع من جانب الممثل وتسر له سروراً كبيراً.

إن لعقلنا الباطن منطقه الخاص وحيث أننا نعتبر الوسائل اللاشعورية للتوفيق بين السلوك والموقف جد ضرورية في فننا فسأناقشها هنا بشيء من التفصيل.

إن أكثر وسائل التكيف قوة وحيوية وإقناعاً هي من خلق ذلك الفنان صانع العجائب: إنها من خلق الطبيعة ووسائل التكيف تكاد في مجموعها أن تكون ذات أصل لاشعورى ونحن نجد أن أعظم الفنانين يستخدمونها ومع ذلك فحتى هؤلاء الأفذاذ لا يستطيعون ابتكارها في أي وقت يشاءون وإنما هي تنبثق عندهم في لحظات الإلمام فحسب وفي أحيان أخرى تكون وسائلهم التي يستخدمونها للتكيف وسائل لاشعورية في ناحية منها فقط ولا يغيبن عنكم أننا مادمنا على المسرح، فإننا نكون على اتصال لا ينقطع ببعضنا البعض، ولذلك فإن تكيف الواحد منا بالآخر لابد أن يكون متصلاً فإذا عرفتم هذا ففكروا فيما ينطوي عليهذلك من أفعال وحركات وأحزروا كم تتضمن هذه الأفعال والحركات من لحظات لا شعورية!

وبعد لحظة صمت استطرد المدير قائلاً:

إن عقلنا الباطن لايتجلى إلا عندما نكون مهتمين بتبادل متصل للأفكار

والمشاعر ووسائل التكيف فحسب بل هو يخف لنجدتنا في أوقات أخرى كذلك ودعونا نختبر ذلك في أنفسنا ومن أجل هذا فأنا أقترح ألا تتكلموا عن أي شيء وألا تفعلوا شيئاً لمدة خمس دقائق.

وبعد هذه الفترة من الصمت أخذ تورتسوف يسأل كل طالب عما دار داخل نفسه، وفي أي شيء كان يفكر وماذا كان شعوره في أثناء تلك الفترة؟

وقد قال أحدهم: إنه لسبب ما تذكر فجأة دواءه.

وعند ذلك يسأله تورتسوف: وما علاقة ذلك بدرسنا؟

ويجيبه الزميل: لا علاقة إطلاقاً.

فأردف المدير قائلاً: ربما شعرت بألم فذكرك ذلك بالدواء

– لا.. لم أكن أستشعر أي ألم.

– كيف طرأت مثل هذه الفكرة إلى ذهنك؟.

فلم يحر الزميل جوابا.

وكانت إحدى الفتيات تفكر في مقص.

فسألها تورتسوف: وأي علاقة بين المقص وبين ما نحن بصدده؟ وتجيبه الفتاة: لاتخطر ببالي أية علاقة بينهما.

ويسألها المدير: ربما لاحظت عيباً ما في ثوبك وقررت إصلاحه فجعلك ذلك تفكرين في المقص؟

– كلا فإن ثيابي على مايرام تركت مقصي في صندوق مع بعض الأشرطة ووضعت الصندوق في حقيبة ملابسي ثم أغلقتها لقد خطر ذلك بذهني فجأة وأمل ألا أنسى المكان الذي وضعته فيه.

– إذن فقد فكرت في المقص أولاً وبعدئذ أخذت تعملين فكرك في البحث عن أسباب حدوث ذلك؟

– نعم. لقد فكرت في المقص أولاً بالفعل.

– ولكنك مازلت لاتعرفين من أين جاءت الفكرة ذي بدء؟.

ثم أستأنف تورتسوف بحثه فوجد أن فاسيلي كان يفكر – في أثناء فترة الصمت – في ثمرة أناناس وخطر له أن سطحها المتدرج وأوراقها المدببة تجعلها جد شبيهة بأنواع معينة من النخيل. وهنا يسأله:

– ما الذي جعل ثمرة الأناناس تبرز في ذهنك؟ هل أكلت أناناساً من وقت قريب؟

– لا.

– من أين جئتم جميعا إذن بمثل هذه الأفكار عن الأدوية والمقصات والأناناس؟ وعندما اعترفنا بأننا لانعرف لذلك سبباً قال المدير:

جميع هذه الأشياء تخرج من العقل الباطن، إنها كالشهب.

وبعد فترة من التأمل التفت إلى فاسيلي وقال:

لست أفهم حتى الآن لم كنت لا تفتأ تتلوى فيتخذ جسدك أوضاعاً غريبة عندما كنت تحدثنا عن ثمرة الأناناس وعن شجر النخيل. إن تلك الأوضاع لم تضف شيئاً إلى قصتك عن ثمرة الأناناس وعن النخلة بل كانت تعبر عن شيء آخر. فما هو؟ ما الذي كان وراء ما بدأ في عينيك من تعبير مغرق في التأمل. ووراء التجهم الذي يعتري وجهك؟ وماذا كانت تعني تلك الصورة التي رسمتها في الهواء بأصابعك؟ ولماذا نظرت إلينا جميعاً الواحد تلو الآخر بطريقة ذات مغزى ثم هززت كتفيك؟ ما علاقة كل هذا بثمرة الأناناس؟

ويسأله فاسيلي: أتعني أنني كنت أصنع كل هذه الأشياء.

– بالتأكيد وأريد أن أعرف ما الذي كنت ترمي إليه.

وهنا يقول فاسيلى: لابد أنني كنت أرمي إلى التعبير عن الدهشة.

– الدهشة مم؟ من معجزات الطبيعة؟

- ربما.

- إذن فقد كانت تلك هي طريق التكيف بالفكرة التي أوحى بها عقلك؟. ولكن فاسيلي ظل صامتاً.

وعند ذلك يسأله تورتسوف: أيمكن أن يوحى عقلك وهو عقل ذكي حقاً بمثل هذه السخافات؟ أم أن مشاعرك هي التي أوحت بهذا؟ إن كان هذا هو الذي حدث تكون قد أعطيت صورة خارجية مادية لما أوحى به عقلك الباطن إنك تكون في كلتا الحالتين أي عندما خطرت ببالك فكرة ثمرة الأناناس وعندما لاءمت بين نفسك وبين تلك الفكرة قد مررت خلال تلك المنطقة المجهولة: منطقة العقل الباطن..

قد يؤدي هذا العامل أو ذاك من العوامل المنبهة إلى ظهور فكرة في ذهنك وفي هذه اللحظة تعبر تلك العقل الباطن وبعد هذا تأخذ أنت في تأملها والتفكير فيها. وبعد مرور فترة من الزمن أي بعد أن تتخذ كل من الفكرة وخواطرك عنها صورة مادية ملموسة. إذا بك تمر ثانية ولفترة من الزمن متناهية الصغر خلال العقل الباطن وفي كل مرة تفعل فيهاذلك تكتسب تكيفاتك كلها أو جزء منها شيئاً جوهرياً من العقل الباطن.

وفي كل عملية من عمليات الاتصال المتبادل التي تضمن بالضرورة صوراً للتكيف. يقوم كل من العقل الباطن والبديهة - أعني البصيرة - بدور كبير إن لم يكن بالدور الرئيسي. إن للعقل الباطن وللبديهة في المسرح أهمية بالغة جليلة الأثر.

لست أدري ماذا يقول العلم في هذا الموضوع. ولا يسعني هنا إلا أن أشرككم فحسب فيما أشعر به وفيما لاحظته في نفسي أنا بالذات، وأستطيع الآن أن أؤكد بعد البحث الطويل أنني لا أجد في الحياة العادية أي تكيف يتم بالطرق الواعية دون أن يكون فيه عنصر من العقل الباطن مهما بلغت ضآلته، في حين أني أجد على المسرح وحيث يتوقع المرء أن تتغلب صورة التكيف البديهية الصادرة عن العقل الباطن صورة للتكيف تتم في نطاق العقل الواعي تماماً. وهذه هي

القوالب التمثيلية المألوفة وبالأحرى الكليشهات التي يأخذ بها الممثلون. وتجدونها في جميع الأدوار التي بليت من فرط ما مثلت أن كل إشارة أو إيماءة في هذه القوالب هي إشارات واعية وبالأحرى متكلفة تكلفاً شديداً.. وصلة لها باللاشعور.

فسألته: وإذن فهل لنا أن نخلص من ذلك إلى أنك غير راغب في قبول أي صورة من صور التكيف الواعي على المسرح؟

– أنا لا أقبل تلك الصورة التي ذكرتها الآن ولم تعد سوى قوالب ممجوجة. ومع ذلك فيجب أن أقر بأني أدرك ما لبعض صور التكيف من طابع واعٍ عندما توحي بها مصادر خارجية كالمخرج أو الممثلين الآخرين أو الأصدقاء الذين يتقدمون بنصيحة طلبت إليهم أو لم تطلب. ومثل هذه الصور من التكيف ينبغي استخدامها بمنتهى الحذر والحكمة.

لاتقبلوها أبداً في الصورة التي تقدم بها لكم، ولا تسمحوا لأنفسكم بالاكتفاء بتقليدها. بل يجب أن تعدلوها بما يلائم حاجاتكم بحيث تصبح صادرة عنكم أنتم. و جزءاً منكم غير غريب عنكم وتحقيق هذا يقتضي القيام بمجهود كبير ينطوي على مجموعة جديدة كاملة من الظروف والمنبهات المعينة.

ينبغي أن تسلكوا في سبيل ذلك نفس الطريق التي يسلكها ممثل يرى في الحياة الواقعية خاصية معينة يرغب في إدماجها في أحد الأدوار فإذا هو اكتفى بمجرد تقليدها وقع في خطأ التمثيل السطحي المألوف.

فسألته: وماهي أنماط التكيف الأخرى؟

فأجاب تورتسوف: التكيفات الآلية أو الحركية

– أتعنى... القوالب (الكليشيهات)؟

– لا. لست أقصد تلك القوالب التي ينبغي القضاء عليها أما صور التكيف الحركية وهي الصورة التي تقوم على العقل الباطن والعقل الواعي التي تقوم على هذين معاً فإنها ضروب من التكيف الإنساني السوي الطبيعي لاتلبث أن تصير

بمرور الزمن ذات طابع آلى صرف.

ولأضرب لك مثلاً: لنفرض أنك تستخدم في أثناء قيامك بدور من أدوار الطراز أو ما يسمونها أدوار التيبات **Character Parts**. صوراً إنسانية حقيقية من صور التكيف في علاقاتك مع الآخرين على المسرح. ومع ذلك فإن جزءاً كبيراً من تلك الصور ينبثق من الشخصية التي تصورها ولا يستمد جذوره منك مباشرة. وتلك الصور الإضافية تظهر من تلقاء نفسها وبطريقة لاشعورية ولا اختيار لك فيها بيد أن المخرج يلفت نظرك إليها ومن ثمة تشعر بوجودها. ثم لا تلبث هذه الصور أن تصبح صوراً شعورية معتادة بحيث تنمو في صميم الشخصية التي تمثلها وتصير جزءاً منها.

وذلك في كل مرة تعيش فيها في الدور. وهكذا تصبح صور التكيف الإضافية هذه أفعالًا حركية آخر الأمر.

وهنا يسأله أحدهم: فهي إذن قوالب جامدة ونسخ مشفوفة –كليشيهات؟

–كلا.. وأعد إلى ذكر ما قلته من قبل من أن التمثيل الذي يجري في إطار القوالب الجامدة تمثيل تقليدى زائف وخلو من الحياة. تمثيل يقوم على الطرق المسرحية المألوفةالبالية وهو لا ينقل مشاعر ولا أفكاراً ولا أي صور من تلك التي يتميز بها البشر أما الأساليب التكيف الحركية فهي على العكس أساليب كانت تقوم على البديهة أصلاً ولكنها أصبحت آلية دون تضحية بصفتها الطبيعية إنها نقيض القوالب الجامدة وذلك لأنها تظل دائماً أساليب حية وإنسانية.

–٤–

قال لنا المدير اليوم وهو يدخل الفصل: الخطوة التالية هي البحث عن الوسائل الفنية التي استخدمها لابتعاث صور التكيف وحفزها إلى العمل.

وشرع بعد هذا في إعداد برنامج للعمل في أثناء الدرس وقال: سأبدأ بوسائل التكيف البديهية – أعنى الوسائل التي هي من أعمال البديهية أو البصيرة.

ليس ثمة طريق للاتصال المباشر بالعقل الباطن،ولذلك فإننا نستخدم مختلف المنبهات والحوافز التي تجعل الممثل يعيش في دوره.. وهذا بدوره يؤدي حتماً إلى خلق الاتصال المتبادل وصور التكيف الشعورية أو اللاشعورية وذلك هو الطريق غير المباشر.

ولعلكم تسألون: أي شيء آخر يمكننا تحقيقه في تلك المنطقة التي لا يستطيع عقلنا الواعي النفاذ إليها؟ إننا نمتنع عن التدخل فيما يخص الطبيعة ونتجنب مخالفة قوانينها. وكلمااستطعنا أن نجعل أنفسنا في حالة طبيعية: حالة استرخاء تام فإن فيضاً من الخلق يتدفق في أعماقنا يكون قينا أن يبهر متفرجينا بلألائه الساطع.

وتختلف الأحوال عند النظر في صور التكيف شبه الشعورية وهنا نستطيع أن نفيد بعض الفائدة من منهجنا الفني النفسي وأقول بعض الفائدة لأن إمكانياتنا محدودة حتى في هذه الناحية.

ولدي اقتراح عملي واحد أظنني أستطيع أن أشرحه بطريقة أفضل وذلك بمثل يوضحه. هل تذكرون كيف أغرتنى سونيا بعدم تكليفها القيام بالتمرين؟ وكيف كانت تعيد الكلمات نفسها مراراً وتكراراً. مستخدمة صوراً كثيرة مختلفة من صور التكيف؟ أريد منكم أن تقوموا بنفس الشيء باعتبار ذلك نوعاً من التمرين. ولكن دون أن تستخدموا نفس صور التكيف التي استخدمتها سونيا. إذ أن هذه الصور قد فقدت فاعليتها أريد منكم أن تعثروا على صور جديدة، سواء كانت هذه الصور شعورية أو لاشعورية لتحل محلها.

وهنا أبعدنا ما كنا نقوم به في الماضي إجمالاً.

وعندما عاب علينا تورتسوف هذه الرتابة التي وقعنا فيها. اعتذرنا بأننا لا نعرف المادة التي يجب استخدامها كأساس لخلق تكيفات جديدة.

وبدلاً من أن يرد علينا التفت إلي وقال:

أنت تكتب بطريقة الإختزال فاكتب ما سأمليه عليك:

الهدوء. جيشان النفس. رخاء البال. السخرية. الهزء. الرغبة في التشاجر. التأنيب. الهوى. الازدراء. اليأس. التهديد. البهجة. الطيبة. الشك. الدهشة. الترقب. الدينونة.

واستمر في ذكر كل هذه الحالات والميول والانفعالات النفسية وكثير غيرها ثم قال لسونيا:

ضعي إصبعك على أي كلمة في تلك القائمة. ثم استخدميها أيا كانت كأساس لصورة جديدة من صور التكيف.

فصدعت سونيا بالأمر، وكانت الكلمة التي وقع عليها إصبعها هي: الطيبة.

وقال لها المدير: والآن استخدمي ألواناً جديدة من التكيف بدلاً من الألوان القديمة.

وقد وفقت سونيا إلى العثور على النغمة الصحيحة والدوافع المناسبة. بيد أن «ليو» استطاع أن يتفوق عليها في ذلك المجال. إذ كان صوته المدوي عظيم التأثير في النفوس. وكان وجهه السمين وجسده البدين يفيضان طيبة.

وضحكنا جميعاً.

فسألنا تورتسوف قائلاً: هل يكفيكم هذا دليلاً على جدوى إدخال عناصر جديدة على مشكلة قديمة؟

ثم وضعت سونيا إصبعها على كلمة أخرى في القائمة. هي كلمة « الرغبة في التشاجر » وشرعت في العمل بمقدرة نسائية حقة على مضايقة الغير. وفي هذه المرة تفوق عليها جريشافما من شخص يستطيع أن يباريه في المقدرة على إصراره على رأيه وهو يجادل غيره.

وقال تورتسوف بلهجة تنم عن الرضا: وها قد رأيتم دليلاً جديداً على جدوى

طريقتي. ثم شرع يجري تمارين متشابهة مع جميع الطلبة الآخرين.

ضعوا أي خصائص أو حالات نفسية إنسانية أخرى تختارونها في تلك القائمة تجدوها كلها ذات فائدة من حيث إمدادكم بألوان وظلال جديدة لكل تبادل للأفكار والمشاعر تقريباً. كما أن صور التباين الصارخة وعنصر المفاجأة مفيدة هي الأخرى.

إن هذه الطريقة ذات فاعلية بالغة في المواقف الدرامية والتراجيدية: فلكي تقوي التأثير. في موقف تراجيدى بنوع خاص. يمكنك أن تضحك فجأة كما لو كنت تقول: إن الطريقة التي يتعقبني بها القدر لا يمكن وصفها إلا بأنها طريقة مضحكة.. أو إنني في مثل هذا اليأس لا يسعني أن أبكي؛ إنما لا أستطيع إلا أن أضحك.

وما عليك إلا أن تفكر فيما هو مطلوب من جهازك الوجهي والصوتي والجسدي إذا كان له أن يستجيب لأدق ألوان هذه المشاعر التي يجيش بها العقل الباطن، فكر فيما هو مطلوب منك من مرونة في التعبير ومن حساسية مرهفة ومرانة وسيطرة وتمكن.. إن مقدرتك على التعبير بوصفك فناناً تجتاز هنا اختباراً قاسياً من حيث ما يجب عليك أن تحققه من تكيفات في أثناء اتصالك بالممثلين الآخرين على المسرح. ولهذا السبب وجب أن تعنى بإعداد جسمك ووجهك وصوتك الإعداد المناسب، وأنا أشير إلى هذا الآن إشارة عابرة فقط، ولأني آمل أن يجعلك هذا أكثر شعوراً بضرورة التمرينات الصوتية. وسيأتي الوقت الذي نبحث فيه بطريقة أكثر استفاضة مسألة إنماء خصائص التعبير الخارجية.

ولم يكد الدرس ينتهي ويتهيأ تورتسوف للرحيل؛ حتى ارتفع الستار فرأينا حجرة جلوس ماريا وهي مزدانة تماماً.. وعندما صعدنا إلى خشبة المسرح لنتفقد الحجرة وجدنا لافتات على الحائط كتب عليها الآتي:

١. الضبط الداخلي لسرعة الإيقاع.

٢. التصوير الداخلي للشخصية.

٣. السيطرة والصقل.

٤. التزام قواعد أخلاقية وأخذ النفس بنظام معين في أثناء العمل الإبداعي..

٥. الجاذبية المسرحية.

٦. المنطق والترابط.

وقال تورتسوف: يوجد حولنا هنا كثير من اللافتات بيد أن ملاحظاتي عليها يجب أن تكون قصيرة في الوقت الحاضر. توجد في عملية الخلق أو الإبداع عناصر ضرورية كثيرة لم نفرزها بعد لنستخلص أحسنه ومشكلتي هي ما يأتي: كيف يمكنني أن أتكلم عن عناصر الخلق هذه دون أن أحيد عن منهجي المعتاد الذي يتلخص في البدء بأن أجعلكم تشعرون بما تدرسون عن طريق المثل العملي الحي: وأن أصل بكم بعد ذلك إلى النظريات؟ كيف يمكنني أن أناقشكم اليوم في موضوع ضبط سرعة الإيقاع الداخلي غير المرئي أو التصوير الداخلي غير المرئي للشخصية؟ وأي مثلٍ أستطيع أن أضربه لكم لإيضاح شروحي إيضاحاً عملياً.

يبدو لي أن من الأسهل الانتظار إلى أن ننتهي من البحث في الإيقاع الخارجي وفي التصوير الخارجي للشخصية، لأن بإمكانكم تصوير هذين بأفعال جسمانية كما يمكنكم أن تحسوا بها إحساساً داخلياً في الوقت نفسه.

وكذلك كيف يمكنني أن أتكلم بوضوح عن السيطرة وليس بين أيديكم مسرحية أو دور يتطلب منكم سيطرة مستمرة في أثناء عرضه والقيام بتمثيله؟ وأعود فأعتذر بالعذر نفسه. حين لا أستطيع أن أتكلم عن الصقل وليس لدينا شيء نصقله.

ولا جدوى كذلك الآن من البحث في الأصول الأخلاقية الواجب إتباعها في الفن أو في النظام على المسرح في أثناء العمل الإبداعي. في حين أن معظمكم لم يقف فقط على خشبة المسرح إلا وهو يؤدي الاختبار.

وأخيراً ما الذي أستطيع أن أقوله عن الجاذبية في حين أنكم لم تتمرسوا قط بسيطرتها وتأثيرها على جمهور يتكون من آلاف المتفرجين؟

أما المنطق والترابط فهما كل ماتبقى في القائمة ويبدو أنني تكلمت في هذا الموضوع كثيراً وبإفاضة وكان برنامجاً كله مشبعاً بالحديث عنهما وسيبقى كذلك.

وهنا سألته في دهشة: متى حدثتنا في هذا الموضوع؟

وعند ذلك صاح تورتسوف: وقد استولت الدهشة عليه بدوره: ماذا تعني بقولك متى؟ لقد تكلمت عنه في كل مناسبة ممكنة ونوهت بأهميته في أثناء دراستنا للفروض السحرية وللظروف القائمة. وبالأحرى الظروف التي تمثل في ظلها وعندما كنتم تقومون بتمارين عن الحركة الجسمانية وبخاصة في أثناء تقرير موضوعات التركيز الانتباه. واختيار أهداف مستمدة من الوحدات. لقد كنت في كل خطوة أصر على إتباع أشد أنواع المنطق صرامة في عملكم.

أما ماتبقى من قول في هذا الموضوع فسيجد مكانه الملائم من وقت لآخر ونحن نسير بعملنا قدماً. ولذلك فلن أقول شيئاً خاصاً الآن وإني أخشى أن أفعل في الواقع، أخشى أن أنزلق إلى الفلسفة وأن أحيد عن سبيل الشرح العملي.

وهذا هو السبب في أنني اكتفيت بذكر هذه العناصر المختلفة حتى أجعل القائمة كاملة وسنعود إليها في الوقت المناسب لكي نطرحها على بساط البحث بطريقة عملية. وسوف نتمكن في النهاية من استخلاص نظريات من ذلك البحث.

وبذا نكون قد وصلنا – مؤقتاً – إلى نهاية دراستنا للعناصر الداخلية اللازمة لعملية الخلق عند الممثل وسأضيف فقط أن العناصر التي ذكرتها اليوم تساوي العناصر التي درسناها من قبل بتفصيل أكبر من حيث كونها مهمة وضرورية في إيجاد الحالة النفسية الداخلية الصحيحة.

الفصل الثاني عشر

القوى المحركة الداخلية

-١-

– والآن وقد طرحنا على بساط البحث جميع «عناصر » طريقة الأداء النفسية الفنية ومناهجها نستطيع أن نقول إن أداتنا الداخلية على استعداد للقيام بعملها، وكل ما تحتاج إليه هو موسيقار ليعزف عليها. فمن عسى أن يكون هذا الأستاذ؟

وقد بادر عدد كبير من الطلبة بقولهم: «نحن ».

– ومن عسى أن يكون « نحن » هؤلاء؟ أين يوجد ذلك الشيء الخفي المدعو

« نحن»؟

وهنا أخذنا نورد قائمة بأسماء القوى الإبداعية المختلفة.

« خيالنا. انتباهنا. مشاعرنا ».

وقد هتف فانيا قائلاً: «المشاعر. إنها أهم عنصر يلزمنا »..

ويجيبه المدير: إني أوافقك أشعر بدورك وعندئذ تتسق في الحال جميع أوتارك الداخلية ويبدأ كل جهازك الجسماني في العمل. وبهذا نكون قد وجدنا أول وأهم أساتذتنا – أعني الشعور.

ثم أضاف قائلاً: ولكن ليس الشعور لسوء الحظ طيعاً أو على استعداد لتلقي الأوامر وبما أنك لا تستطيع أن تبدأ عملك. مالم يتصادف أن تعمل مشاعرك من تلقاء ذاتها، فمن الضروري أن تلجأ إلى أستاذ آخر. فمن عسى أن يكن هذا الأستاذ؟

ويقول له فانيا في لهجة جازمة: «الخيال »

ويجيبه المدير: حسن جداً تخيل شيئاً ما إذن ودعني أشاهد جهازك الخلاق وقد بدأ يعمل.

– وما الذي يمكن أن أتخيله؟

– وكيف لي أن أعرف؟

– يجب أن يكون لدى هدف ما. افتراض ما...

– ومن أين يمكنك الحصول عليهما؟

– وهنا يقول جريشا: من الممكن أن يوحى بهما عقلي.

– إذن فالعقل هو الأستاذ الثاني الذي نبحث عنه. إنه يبدأ الخلق أو الإبداع وهو الذي يوجهه.

وعند ذلك وجهت السؤال التالي: هل الخيال عاجز عن أن يكون أستاذاً؟

ويجيبني: تستطيع أن ترى بنفسك أنه يفتقر إلى توجيه.

ويسأله فانيا: وما رأيك في الانتباه؟

ويجيبني بقوله: دعونا ندرسه وما هي وظائفه؟

وعند ذلك يدلي الطلبة بإجابات مختلفة من بينها: أنه يسهل عمل المشاعر والعقل والخيال والإرادة.

وأضفت أنا إن الانتباه يشبه عاكساً ضوئياً إنه يلقي أشعته على موضوع ما يقع عليه الاختيار، ويثير اهتمام أفكارنا ومشاعرنا ورغباتنا به.

وهنا يتساءل المدير: وأي شيء فينا يدلنا على الموضوع؟

فيقول بعضنا العقل.

ويقول البعض الخيال.

ويقول آخرون: الظروف القائمة.

ويقول غير هؤلاء: الأهداف.

وعند ذلك يقول المدير: في هذه الحالة تختار كل هذه العناصر الموضوع وتشرع في العمل في حين أن الانتباه يجب أن يقتصر عمله على القيام بدور مساعد.

وهنا أقول متابعاً: إذاً لم يكن الانتباه واحداً من الأساتذة. فماذا عساه أن يكون؟

وبدلاً من أن يدلي تورتسوف بإجابة مباشرة اقترح علينا أن نصعد إلى خشبة المسرح ونقوم بتمثيل التمرين الذي كنا قد سئمناه أشد السأم: تمرين الرجل المجنون.

وقد صمت الطلبة في البداية ونظر كل منهم إلى الآخر وهم يحاولون أن يحملوا أنفسهم على القيام. أخيراً نهضنا الواحد منا تلو الآخر واتجهنا ببطء إلى المسرح ولكن تورتسوف أستوقفنا ليقول:

أنا مسرور لأنكم سيطرتم على أنفسكم،ولكن على الرغم من أنكم أبديتم الدليل عن قوة الإرادة في تصرفاتكم فإن هذا لا يكفي للوفاء بغرضي إذ يجب علي أن أوقظ فيكم شيئاً أكثر حيوية أكثر حراسة نوعاً من الرغبة الفنية... أريد أن أراكم متلهفين على الذهاب إلى المسرح. ممتلئين نشاطاً وحركة.

وهنا انفجر جريشا يقول: لن تحصل منا على ذلك أبداً بهذا التمرين القديم.

ويجيبه تورتسوف في عزم: ومع ذلك فسأحاول.

هل لاحظتم أنكم بينما كنتم تتوقعون أن يدخل المجنون الهارب عنوة من الباب الأمامي إذا به يتسلل في الواقع عن طريق السلالم الخلفية ويقرع الباب الخلفي بعنف؟ فلنفرض أن ذلك الباب هزيل البنيان. وأنه ينهار فما الذي تفعلونه في هذه الظروف الجديدة – قرروا!

فانهمك الطلبة في التفكير وتركز انتباههم جميعاً وهم يتدبرون مشكلتهم ويفكرون في إيجاد حل لها. إنهم مطالبون بإقامة متاريس جديدة تحول دون دخول هذا المجنون.

وبعد ذلك اندفعنا إلى المسرح ودبت الحركة في أرجائه،وكان هذا أشبه جداً بالأيام الأولى من عامنا الدراسي وذلك عندما كنا نقوم بأداء هذا التمرين نفسه لأولمرة.

ولخص تورتسوف الموضوع على النحو الآتي:

عندما اقترحت أن تمثلوا هذا التمرين حاولتم أن تحملوا أنفسكم على القيام به ضد رغباتكم ولكنكم لم تتمكنوا من إجبار أنفسكم على الرضا عنه أو على مايغريكم بتمثيله.

وبعد ذلك أضفت افتراضاً جديداً وعلى أساس ذلك الافتراض خلقتم لأنفسكم هدفًا جديداً أو رغبة جديدة وكانت هذه الرغبة أو الرغبات الجديدة ذات طابع «فني » ومن ثمة أشاعت الحماسة في العمل والآن أخبروني من هو الأستاذ الذي يقوم بالعزف على آلة الإبداع؟

وأجمع الطلبة على إجابة واحدة هي: "أنت".

وهنا يقول تورتسوف مصححاً: بل كان عقلي هو ذلك الأستاذ إذا توخينا الدقة بيد أن عقلكم يستطيع أن يقوم بالشيء نفسه فيكون قوة محركة في حياتكم النفسية وذلك في عمليات الخلق التي تقومون بها.

وإذن فقد أثبتنا أن الأستاذ الثاني هو العقل أو الفكر. فهل ثمة أستاذ ثالث؟

وهل يمكن أن يكون هذا الأستاذ الثالث هو الإحساس بالصدق وإيماننا به؟ إذا صح ذلك فإنه يخفي أن نؤمن بشيء ما. لكي تنهض جميع قوانا الخالقة إلى العمل.

ويسأله أحدهم: أن نؤمن بماذا؟

فيجيبه المدير: وكيف لي أن أعرف؟ هذا شأنكم أنتم.

ويستدرك بول قائلاً: يجب أولاً أن نخلق حياة لروح إنساني في الدور وعند ذلك نستطيع أن نؤمن بذلك.

ويسأله المدير: وعلى ذلك فإن إحساسنا بالصدق ليس هو الأستاذ الذي نبحث عنه. فهل يمكن أن نجده في الاتصال الوجداني أو في التكيف؟

فقال بول: إذا أردنا أن نحقق الاتصال الوجداني فيما بيننا فيجب أن تكون لدينا أفكار ومشاعر متبادلة.

- جد صحيح؟.

ويساهم فانيا في النقاش بقوله: إنها الوحدات والأهداف.

فقال تورتسوف شارحاً: ليس ذلك عنصراً إنه لا يمثل إلا منهجاً فنياً فقط لانبعاث الرغبات والآمال الداخلية الحية. وإذا استطاعت تلك الأشواق تحريك جهازكم الخالق إلى العمل وتوجيهه روحياً فإن....

فهتفنا جميعاً في نفس واحد: إنها تستطيع بالتأكيد.

- في هذه الحالة نكون قد عثرنا على أستاذنا الثالث ألا وهو: " الإرادة " وعلى هذا يكون لدينا ثلاثة محركات دافعة في حياتنا النفسية ثلاثة أساتذة يعزفون على أوتار أرواحنا.

ولم يعدم جريشا على عادته أن يبدى اعتراضاً: لقد ذهب إلى أنه لم يحدث حتى تلك اللحظة تنويه بالدور الذي يقوم به « العقل والإرادة » في العمل الإبداعي في حين أننا استمعنا إلى الكثير عن «الشعور».

ويسأله المدير: هل تعنى أنه كان ينبغي لي أن أخوض في نفس التفاصيل فيما يتعلق بكل قوة من القوى المحركة الثلاث؟

ويجيبه جريشا: كلا بالطبع. ولماذا تقول « نفس » التفاصيل؟

– وكيف يمكن أن يكون الأمر مختلفاً؟ بما أن هذه القوى الثلاث تشكل ثالوثا مهيمناً ترتبط أجزاؤه وتتشابك تشابكاً لا انفصام له فإن مانقوله عن إحداها يقال عن الآخرين بالضرورة. هل كنت تريد أن تستمع إلى تكرار كهذ؟ فرض أنني أناقش معكمهذه " الأهداف" الإبداعية وكيف نقسمها ونختارها ونسميها أفلا تشترك المشاعر هذا العمل؟

وقد وافق الطلبة قائلين: إننا نشترك بالطبع.

ويسألهم تورتسوف: وهل تكون «الإرادة » غائبة؟

ويجيبه: لا. إن لها علاقة مباشرة بالمشكلة.

– إذن فقد كان يجب على أن أقول نفس الشيء تقريباً مرتين.

والآن ماقولكم عن «العقل »؟

ونقول: إنه يشترك في كل من تقسيم الأهداف وتسميتها.

– وإذن فقد كان ينبغي أن أكرر نفس ما قلته للمرة الثالثة.

خليق بكم أن تحمدوا إلى محافظتي على اصطباركم وتوفيري لوقتكم ومع ذلك فثمشيء من الحق وإن كان ضئيلاً جداً يمكن أن يبرر اعتراض جريشا.

إني أعترف فعلاُ بأني أميل إلى الناحية العاطفية في العمل الإبداعي. وأنا أفعل ذلك متعمد لأننا نميل أكبر الميل إلى إغفال الشعور.

إن لدينا بوجه عام عدد كبير جداً من الممثلين الذين يعتمدون في فنهم على عقولهم. ومسرحيات عاطفية قوية أخرجت على أصول عقلية أكثر مما ينبغي. ويندر جداً أن نشاهد أعمالاً إبداعية عاطفية حية وصادقة.

–٢–

إن سلطان هذه القوى المحركة يزداد عن طريق نشاطها المشترك المتبادل فكل منها تسند الأخرى وتحثها، ويترتب على ذلك أنها تعمل دائمًا في وقت واحد

وفي اتصال وثيق.. وعندما نشرك عقولنا في العمل فإننا نحرك في الوقت نفسه إرادتنا ومشاعرنا ونحن نستطيع الخلق والإبداع في حرية وانطلاق إلا عندما تتعاون هذه القوى فيما بينها في تألف وانسجام.

وعندما يؤدي فنان أصيل نجوى هاملت:«وجود أو لاوجود » فإننا نتساءل: هل يعرض علينا مجرد عرض أفكار المؤلف وينفذ المهمة التي أشار بها المخرج فحسب! كلا. إنه يضع في تلك الأبيات الكثيرة من تصوره الخاص للحياة.

إن مثل هذا الفنان لا يتكلم بلسان "هاملت" خيالى بل هو يتكلم بصفته الشخصية باعتباره إنساناً وضع في الظروف التي تخلقها المسرحية إن أفكار المؤلف ومشاعره وتصوراته ومنطقه تتحول إلى أفكار ومشاعر وتصورات ومنطق الممثل نفسه. ومن ثمة فلا يكون غرضه الوحيد هو أداء هذه الأبيات بحيث تصبح « مفهومة ». بل من الضروري بالنسبة له أن يشعر المتفرجون بعلاقته الداخلية بما يقول ويجب عليهم أن يتتبعوا «إرادته » الإبداعية الشخصية ورغباته هو نفسه وتكون القوى المحركة لحياته النفسية متحدة في الفعل ومعتمدة الواحدة منها على الأخرى. وهذه القوى المركبة لها أهميتها البالغة بالنسبة لنا نحن الممثلين ونحن نرتكب خطأ جسيماً إذا لم نستخدمها لتحقيق أهدافنا الفعلية،ومن ثم فنحن في حاجة إلى إقامة منهج فني ونفسي مناسب يكون أساسه الإفادة من التأثيرالمتبادل بين عناصر هذا الثالوث المهيمن. لا لكي تبث في تلك العناصر الحياة بواسطة الوسائل الطبيعية فحسب بل لكي نستخدمها لتحريك العناصر الإبداعية الأخرى أيضاً.

وفي بعض الأحيان تعمل هذه القوى تلقائياً. وبطريقة لاشعورية وفي مثل هذه الظروف المواتية ينبغي أن نستسلم لتيار نشاطها. ولكن ماذا يجب علينا أن نعمل عندما لا تستجيب تلك القوي؟

نستطيع في مثل هذه الأحوال أن نتجه إلى إحدى قوى هذا الثالوث وليكن

اتجاهنا إلى العقل مثلاً لأنه يستجيب أكثر من غيره للأوامر فيدرس الممثل الأفكار المتضمنة في سطور دوره حتى يصل إلى تصور معناها وهذا التصور سوف يؤدى بدوره إلى رأى يتعلق بهذه السطور ولسوف يؤثر هذا الرأي بالتالي على مشاعر الممثل وإرادته

وقد سبق أن رأينا تطبيقات عملية كثيرة تثبت هذه الحقيقة وتستطيعون أن تعودوا بأذهانكم إلى بدايات تمرين المجنون: لقد قدم لنا العقل العقدة (**Plot**) والظروف المحيطة بها. وخلقت لنا هذه الظروف تصورا للوقائع. وقد أثر ذلك جميعه في مشاعركم وإرادتكم وترتب على ذلك أنكم قمتم بتمثيل المشهد ببراعة وهذا مثل رائع للدور التي يقوم به « العقل » في البدء بعملية الخلق. بيد أنه من الممكن معالجة مسرحية أو دور من ناحية المشاعر إذا استجابت العواطف استجابة مباشرة وعندما تستجيب بالفعل على هذا النحو. تنتظم الأمور بطبيعتها. فيتأهب « التصور » الظهور وتتبدى صور منطقية ويعملان معاً على تحريك « إرادتك ».

ولكن عندما يرفض الشعور الاستجابة للإغراء. فأي منبه مباشر يمكننا استخدامه؟ إننا نجد المنبه المباشر للعقل في الأفكار المأخوذة من نص المسرحية. أما بالنسبة للشعور فيجب أن نبحث عن وحدة الإيقاع (السرعة النسبية الزمنية للإيقاع) (**Tempo - Rhythm**) الكامنة تحت العواطف الداخلية والأفعال الخارجية الموجودة في الدور.

ويستحيل على أن أناقش هذه المسألة الهامة الآن، لأنه يجب أولاً أن يكون لديكم قدر معين من الاستعداد الذي يمكنكم من أن تفهموا بعمق كافة الأشياء الهامة ذات الدلالةوالتي لاغناء عنها – أضف إلى ذلك أننا لا نستطيع أن ننتقل في الحال إلى دراسة هذه المشكلة لأن ذلك يضطرنا إلى أن نقفز قفزة كبيرة إلى الأمام، ولأنه قد يعرقل الخطوات التدريجية لبرامج عملنا وهذا هو السبب في أنني سأترك هذه النقطة،وسأتناول بالبحث طريقة تنبيه « الإرادة » إلى العمل الإبداعي.

تتميز الإرادة عن العقل الذي يتأثر بالفكر بصفة مباشرة. وعن المشاعر التي تستجيب فوراً لوحدة الإيقاع (السرعة النسبية الزمنية للإيقاع) في أنه ليس ثمة منبه مباشر تستطيع به التأثير في الإرادة.

فقلت وماذا تري عن الهدف؟ ألا يؤثر ذلك في رغباتك الإبداعية وبالتالي في إرادتك؟

إن ذلك يتوقف على نوع الهدف فإذا لم يكن يتسم بجاذبية خاصة فلن يكون له أي تأثير وقد يلزم استخدام وسائل مصطنعة لشحذه وجعله حياً وجذاباً ومن ناحية أخرى فإن الهدف الجذاب يكون له بالفعل تأثير مباشر وفوري، إلا أن هذا التأثير لا يكون على الإرادة بل تنصب جاذبيته على العواطف فتجرب مشاعرك أولاً أما الرغبات فتلي ذلك ولذلك فإن تأثير الهدف على إرادتك تأثير غير مباشر.

وهنا يقول جريشا متلهفًا على إبراز ماتراءى له من تناقض: ولكنك كنت تقول لنا إن الإرادة والشعور لا ينفصلان فإذا أثر هدف على أحدهما،فإنه يؤثر بالطبع على الآخر في نفس الوقت.

ويجيبه المدير بقوله: أنت على حق تماماً. إن الإرادة والشعور كالإله « يانوس » ذى الوجهين ففي بعض الأحيان تكون الغلبة للشعور، وفي أحيان أخرى ترجح كفة الإرادة أو الرغبة. ونتيجة لذلك تؤثر بعض الأهداف على الإرادة أكثر مما تؤثر على الشعور بينما تعمل أهداف أخرى على تقوية العواطف على حساب الرغبة وسواء كان هذا أو ذاك وسواء تم التأثير بطريقة مباشرة أو غير مباشرة فإن الهدف منه ممتاز وهو من العوامل التي نتلهف لاستخدامها.

وبعد لحظات قليلة استطرد تورتسوف يقول:

والممثلون الذين ترجح كفة مشاعرهم على كفة أذهانهم يغلبون الناحية العاطفية بالطبع في أثناء تمثيلهم أدواراً من قبيل دور روميو أو عطيل والممثلون الذين تكون الإدارة أقوى خصائصهم قمينون بأن يمثلوا ماكبث أو براند لأنهم

بذلك يبرزون الطموح أو التعصب والطراز الثالث يؤكد من غير قصد تأكيد أكثر مما ينبغي النواحي الفكرية من دور كدور هاملت أوناتان الحكيم.

ومن الضروري على أي حال ألا يسمح لأي من العناصر الثلاثة بأن يقضي على العنصرين الآخرين فإن ذلك يفسد التوازن والتناسق اللازم وفننا يعترف بهذه الطرز الثلاثة جميعاً وهذه القوى الثلاث تقوم كلها بأدوار رئيسية في عملها الإبداعي والطراز الوحيد الذي نرفضه باعتباره أكثر جمود، وأكثر تقيداً مما ينبغي بالمقاييس العقلية هو ذلك الطراز الناجم عن التقدير المنطقي العقيم.

ويسود الصمت فترة ثم يختم تورتسوف الدرس بالعبارة التالية:

أنتم الآن أثرياء فتحت تصرفكم عدد عظيم من العناصر لاستخدامها في خلق حياة روح إنساني في أي دور من الأدوار.

وهذا عمل عظيم وإني أهنئكم.

الفصل الثالث عشر

الخط المتصل

-١-

قال لنا المدير في مستهل درسه الجديد: والآن.. لقد ضبطت أوتار آلتكم الموسيقية الداخلية وأصبحت مستعدة للعزف.

تصوروا أننا قررنا إخراج مسرحية يقوم فيها كل منكم بدور رائع فماذا كان يمكن أن تفعلوا عند عودتكم إلى بيوتكم بعد القراءة الأولى لتلك المسرحية؟

وهنا يندفع فانيا قائلاً: نمثل.

أما ليو فيقول: إنه كان في هذه الحالة يحاول أن يتصور نفسه في دوره. وتقول ماريا: إنها كانت تذهب إلى ركن في مكان قصي وتحاول أن تستشعر دورها وتتأثر به.

أما أنا فقد انتهيت إلى أنني كنت أبدأ بالافتراضات التي تتضمنها المسرحية وأضع نفسي فيها وأما بول فقد قال: إنه كان يقسم المسرحية إلى وحدات صغيرة.

وعند ذلك يقول المدير شارحاً: وبعبارة أخرى كنتم جميعاً تستخدمون قواكم الداخلية لتتحسسوا روح الدور.

وسيتحتم عليكم أن تقرءوا المسرحية مرات عديدة.. إذ لا يستطيع الممثل إلا فيما ندر من الأحوال أن يستوعب أهم ما في دور جديد في الحال وأن يتأثر به تأثراً بالغاً يمكنه منخلق روح الدور كله في دفقه واحدة من دفقات الشعور إن ما يحدث في أغلب الأحيان هو أن عقله يدرك أولاً معنى النص إدراكاً جزئياً ثم تتأثر عواطفه تأثراً خفيفاً وتحرك فيه أشواقاً غامضة.

إن فهمه للمغزى الداخلي لمسرحية مايكون بالضرورة في أول الأمر فهماً عاماً أكثرمما ينبغي، وهو لا يصل عادة إلى أعماق المسرحية إلا بعد أن يدرسها بعناية. وذلك يتتبع الخطوات التي اتخذها المؤلف عند كتابته لها،فإذا لم تترك القراءة الأولى للنص انطباعاً – ذهنياً أو عاطفياً – فماذا ينبغي للممثل أن يفعل؟

يجب عليه في هذه الحالة أن يقبل استنتاجات الآخرين وأن يبذل جهد أكبر للنفاذ إلى معنى النص وعن طريق المثابرة يمكنه أن يستخلص تصوراً غامضاً عن الدور يجب عليه بعد ذلك أن ينميه وأخيرا تنجذب قواه المحركة الداخلية إلى العمل.

وإلى أن يصبح هدفه واضحاً فإن اتجاه نشاطه يظل غير واضح الصورة ولا يشعر من دوره إلا بلحظات فردية لا رابط بينها.

وليس مما يدعو إلى الدهشة أن يظهر تيار أفكاره ورغباته وعواطفه ثم يختفي في هذه الفترة ولو أننا رسمنا رسماً بيانياً لهذا التيار لكان خطه مفككاً ومتقطعاً.. ولن يمكن أن يبرز هذا الخط البياني فيكون بالتدريج خطاً واحداً متصلاً إلا عندما يهتدي الممثل إلى فهم أعمق لدوره وإدراك تام لهدف الدور الأساسي وفي تلك اللحظة فقط يكون من حقنا أن نتحدث عن بداية العمل الإبداعي.

– ولماذا في تلك اللحظة بالذات؟

وبدلاً من أن يجيب المدير على هذا السؤال شرع يقوم بذراعيه ورأسه وجسمه بحركات لاصلة بينها ثم سألنا:

هل يمكنكم أن تقولوا: إنني كنت أرقص؟

فأجبنا بالنفي وعندئذ أخذ يؤدى وهو لا يزال جالساً سلسلة من الحركات التي تنساب في انسجام الواحدة تلو الأخرى في تتابع متصل.

وسألنا: هل يمكن تكوين رقصة من تلك الحركات التي رأيتموها؟

فوافقنا جميعاً على أن ذلك ممكن فأخذ يردد أنغاماً عديدة تاركين الواحدة منها والأخرى فترات من الصمت الطويل ثم سألنا:

هل هذه أغنية؟

فأجبنا: لا

– وهذه؟ وأخذ ينشد لحنا حلوا رناناً.

– نعم.

وبعد ذلك أخذ يرسم بعض الخطوط التي كان يرسلها عفواً ولا صلة بينها على قطعة من الورق وسألنا عما إذا كان ذلك رسماً ولما أنكرنا أنه كذلك رسم عدداً قليلاً من الخطوط الطويلة الرشيقة المنحنية اعترفنا في الحال بأنها يمكن أن تدعى رسماً.

ثم سألنا: هل ترون أنه يجب أن يكون لدينا في كل فن "خط متصل" هذا هو السبب في أنني أقول: إن العمل الإبداعي يبدأ عندما يصبح الخط وحدةمتصلة.

وهنا يعترض جريشا قائلاً: ولكن هل يمكن حقاً أن يوجد خط لاينقطع أبدأ سواء الحياة الواقعية أو فوق خشبة المسرح وهذا أقل احتمالاً بكثير؟

ويقول المدير موضحاً: من المحتمل أن يكون هذا الخط موجوداً لكنه لا يوجد في إنسان عادي إنه لابد من وجود بعض لحظات التوقف في الأصحاء من الناس إن الأمر يبدو كذلك على الأقل إلا أن الشخص من هؤلاء يظل حياً في أثناء لحظات التوقف هذه إنه لا يموت ولذا فإن خطا من نوع ما يظل موجوداً ولا ينقطع.

فلنتفق على أن الخط المستمر المعتاد هو خط توجد فيه بعض لحظات التوقف الضرورية.

وقبيل نهاية الدرس قال المدير: إننا لا نحتاج إلى خط واحد بل إلى خطوط عدة لتصوير اتجاه مختلف ضروب نشاطنا الداخلية.

إذا انقطع الخط على المسرح فإن الممثل لايعود يفهم مايقال أو ما يصنع ولا يعود يشعر بأي رغبات أو مشاعر إن الممثل والدور يعيشان من الناحية

الإنسانية بواسطة هذه الخطوط المتصلة وذلك هو ما يهب الحياة والحركة للشيء الذي يقوم الممثل بأدائه فإذا توقفت تلك الخطوط توقفت الحياة وإذا دبت الحياة فيها من جديد استؤنفت الحياة ولكن هذا الموت وذاك البعث اللذين يتناوبان الدور بتلك الصورة المضطربة ليسا شيئاًطبيعياً ولا مألوفاً إذ يجب أن يكون للدور وجوده المستمر وخطه المتصل غير المتقطع.

-٢-

لقد وجدنا في الدرس الأخير وجوب وجود خط متصل كامل في فننا كما هو الحال في أي فن آخر: فهل تحبون أن أبين لكم كيف يصنع هذا الخط؟

وقد هتفنا: مؤكد.

فقال وهو يلتفت إلى فانيا: إذن قل لي يا فانيا ماذا فعلت اليوم من لحظة استيقاظك إلى أن جئت هنا.

وهنا أخذ زميلنا النشيط يبذل جهوداً شاقة ليركز ذهنه في الإجابة على هذا السؤال ولكنه وجد من الصعب أن يوجه انتباهه إلى الماضي وعند ذلك قدم إليه المدير هذه النصيحة لكي يعينه.

لكي تتذكر الماضي لا تحاول أن تتجه إلى الحاضر،بل أرجع من الحاضر إلى النقطة التي تود أن تصل إليها في الماضي فمن الأسهل أن تعود إلى الخلف، ولاسيما عندما يكون اهتمامك منصباً على الماضي.

ولما أبطأ على فانيا فهم تلك الفكرة في التو خف المدير إلى مساعدته قائلاً:

– أنت الآن هنا تتكلم معنا فماذا فعلت قبل ذلك؟

– غيرت ملابسي.

تغيير ملابسك عملية قصيرة قائمة بذاتها. وهي تحتوي على عناصر من كل الأنواع المختلفة: أنها تشكل ما يمكن أن نسميه خطاً قصيراً وهناك العديد من هذه

الخطوط في أي دور فمثلاً:

ماذا كنت تفعل قبل أن تغير ملابسك؟

–كنت ألعب السلاح وأقوم ببعض التمارين الرياضية.

– وقبل ذلك؟

– دخنت سيجارة.

– وقبل ذلك؟

– كنت في درس الغناء

وأخذ المدير يدفع فانيا إلى الوراء أكثر حتى وصل إلى اللحظة التي استيقظ فيها من نومه. ثم قال:

لقد جمعنا الآن طائفة متتابعة من الخطوط القصيرة أعني من الأحداث التي مرت في حياتك منذ الصباح الباكر والتي انتهت بنا إلى اللحظة الحاضرة وكلها أحداث كانت محفوظة في ذاكرتك وأقترح لكي تثبتها أن تستعيد في ذهنك هذه الأحداث المتتابعة عدة مرات وبنفس النظام.

واقتنع المدير بعد أن تم ذلك بأن فانيا لم يعد يشعر بتلك الساعات القليلة من الماضي القريب فحسب. بل بأنه أفلح في تثبيتها في ذاكرته كذلك وهنا قال له:

والآن افعل الشيء نفسه ولكن بطريقة عكسية أي مبتدئاً من اللحظة التي فتحت فيها عينيك هذا الصباح.

وقد فعل فانيا ذلك أيضا عدة مرات حتى قال له المدير:

والآن قل لي إن كان هذا التمرين قد ترك في نفسك انطباعاً عقلياً أو عاطفياً يمكن أن تعتبره « خطاً متصلاً » نوعاً ما في « حياتك » اليوم؟ هل هو كل متكامل تكون من « أفعال قائمة بذاتها، ومشاعر وأفكار وأحاسيس قائمة بذاتها أيضاً؟

ثم أردف قائلاً: إني مقتنع أنك تفهم كيف تعيد بناء خط الماضي والآن

ياكوستيا دعني أراك تفعل الشيء نفسه في المستقبل وذلك في النصف الباقي من اليوم.

وهنا سألت المدير: وكيف أعلم ماذا سيحدث لي في المستقبل القريب؟

ألست تعلم أن لديك مشاغل أخرى بعد هذا الدرس وأنك ستذهب إلى بيتك وتتناول عشاءك؛ ألا تنوي أن تفعل شيئاً هذا المساء؟ أليس لديك زيارات تقوم بها أو مسرحية أو شريط سينمائي أو محاضرة؟ إنك لاتعرف أن نياتك ستتحقق ولكنك تستطيع أن تفرض أنها ستتحقق. ومن ثم فإنه يجب أن تكون لديك فكرة ما عما يمكن أن تقوم به فيبقية اليوم. ألا تشعر بذلك الخط المتين وهو يمتد في المستقبل مثلا بالهموم والمسئوليات وبالمباهج والأحزان؟.

إن في النظر إلى المستقبل نوعاً من الحركة وحيث توجد الحركة يبدأ خط.

فإذا ضممت هذا الخط إلى الخط الماضي فإنك تخلق خطاً واحداً متكاملاً يتدفق من الماضي خلال الحاضر إلى المستقبل وذلك من لحظة استيقاظك في الصباح إلى أن تغمض عينيك في الليل وهذه الطريقة التي تتصل بها الخطوط الصغيرة المتفرقة وتكون تياراً واحداً كبيراً يمثل حياة يوم بأكمله.

والآن افرض أنك في فرقة تمثيل إقليمية تناوبيه، من تلك الفرقة التي لا تختص ممثلوها بأدوار معينة بل يقومون بأي دور يعهد به إليهم (٣) وإنه وقد أسند إليك دور عطيل لتعده خلال أسبوع فهل يمكن أن تشعر أن حياتك كلها ستنصب

---

(٣) **Stock - companies** هي تلك الفرق التي لاتعرف نظام النجوم. فأي ممثل فيها قد يمثل الدور الأول في مأساة هاملت هذه الليلة أو في الحفلة النهارية. فإذا هو في حفلة الغد أو في الحفلة المسائية مثل دورا آخر قد يكون دورا هاما مثل بولونيوس أو دورا تافها كدور رسول أو خادم مثلا، بينما يقوم بدور هاملت ممثل آخر. ثم يقوم بدور هاملت بعد ذلك ممثل ثالث وهكذا. في سائر الروايات. بحيث لايحتكر الدور ممثل واحد بعينه. ومن هنا تسمى الفرق التي تتبع هذا النظام الفرق التناوبيه – أي التي يتناوب جميع ممثليها جميع الأدوار:

(انظر قاموس الآداب العالمية لتشبلى ص٥٥٢ ودليل المسرح والمسرحيات لبرنرد سويل ص ٧٣٧ وغيرهما من الموسوعات). "د. خ"

خلال تلك الأيام في اتجاه واحد رئيسي لتحل مشكلتك بطريقة مشرفة ستكون هناك فكرة واحدة مهيمنة تستوعب كل شيء يؤدي إلى اللحظة الرهيبة التي تقدم فيها المسرحية.

فقلت موافقاً: « بالتأكيد »

فقال المدير وهو يخطو بي في استدلاله خطوة أخرى: وهل تشعر بذلك الخط الأكبر الذي يستمر خلال كل ذلك الأسبوع من الإعداد لدور عطيل؟

وإذا وجدت خطوط تظل خطوطاً متصلة أياماً وأسابيع أفلا يمكن أن نفترض أن ثمة خطوطاً من هذا النوع المتصل غير المنقطع تظل أشهراً وأعواماً بل حياة بأكملها؟

إن كل هذه الخطوط الكبيرة تمثل التحام خطوط أصغر وذلك هو ما يحدث في كلمسرحية وبنسبة لكل دور إن الحياة في عالم الواقع هي التي تبني الخط أما على المسرح فإن مخيلة المؤلف الفنية هي التي تخلق الخط في صورة تشبه الحقيقة ومع ذلك فإنه يعطينا خطا مسرحيته نتفاً وأجزاء منفصلة.

وعند هذه النقطة لم أملك إلا أن أسأله:

ولماذا يحدث ذلك؟

ويجيبني: لقد ذكرنا من قبل أن المؤلف المسرحي لا يعطينا إلا دقائق قليلة فحسب من حياة شخصياته إنه يحذف قدراً كبيراً مما يحدث خارج المسرح وفي كثير من الأحيان لايقول شيئاً البتة عما وقع لشخصياته وهم خارج المنصة ولا عما يجعلهم يتصرفون بالطريقة التي يتصرفون بها عندما يعودون إلى المسرح وعلينا أن نكمل مايتركه هو دون أن يذكر عنه شيئا فإن لم نفعل هذا لم نجد سوى نتف وقطع صغيرة مما يمكن أن تمثل بها حياة الأشخاص الذين نصورهم وحياتك على هذا النحو شيء غير ممكن ولذا وجب علينا نحن الممثلين أن نخلق خطوطاًمتصلة نسبياً.

لقد ابتدأ تورتسوف درسه معنا اليوم بأن طلب منا أن نستريح في حجرة استقبال ماريا بقدر ما نستطيع إلى الراحة من سبيل وأن نتحدث عن أي شيء نريد وقد جلس البعض حول المائدة وجلس آخرون بجانب الحائط حيث توجد بعض توصيلات لأضواء كهربائية.

وكان راحمانوف المخرج المساعد مشغولاً بوضعنا جميعاً في أوضاع ملائمة إلى حد أنه أصبح من الواضح أننا سنحظى بإيضاح آخر.

وبينما كنا نتحدث، لاحظنا أن أنوار مختلفة كانت تضاء وتطفأ، وكان جلياً أن هذا يحدث فيما له صلة بالشخص المتحدث ومما كنا نتحدث عنه فإذا تحدث راحمانوف أضاء نور بالقرب منه؛ وإذا ذكرنا شيئاً موضوعاً على المائدة ألقى الضوء على ذلك الشيء في الحال. ولم أستطع بادئ ذي بدء أن أفهم معنى للأنوار التي كانت تظهر ثم تحتفي خارجحجرة جلوسنا وأخيراً استنتجت أن هذا صلة بفترات الزمن مثال ذلك: أن النور في الردهة كان يضاء إذا أشرنا إلى الماضي ويضاء نور حجرة الطعام عند ذكرنا الحاضر كما تضاء الصالة الكبيرة إذا ما تحدثنا عن المستقبل ولاحظت أيضاً أنه ما يكاد نور ينطفئحتى يضاء آخر.. وشرع تورتسوف يشرح لنا هذا فقال: إن ذلك يمثل السلسلة المتصلة للأشياء المتغيرة التي نركز عليها انتباهنا إما بشكل منظم متسق أو بطريقة ارتجالية في الحياة الواقعية.

وهذا شبيه بما يحدث في أثناء تمثيل إحدى المسرحيات إذ من المهم أن يشكل تتابع الأشياء التي تركز انتباهك عليها خطاً مؤتلفاً متصلاً لاتباين فيه. ويجب أن يبقى ذلك الخط على خشبة المسرح، ويجب ألا يضل طريقه ولو مرة واحدة إلى قاعة النظارة.

ثم استطرد المدير في شرحه قائلاً: إن حياة شخص من الأشخاص أو دور من الأدوار تتكون من سلسلة من الأشياء المتغيرة لاتنتهي. ومن فترات من الانتباه لاتنتهي أيضا. وهذه الأشياء وتلك الفترات تكون وهي في مستوى الحقيقة أو في

مستوى الخيال في نطاق ذكريات الماضي أو أحلام المستقبل وصفة الاتصال في هذا الخط ذات أهمية قصوى للفنان وينبغي لكم أن تتعلموا كيف تقيمونه في أنفسكم وسأبين لكم عن طريق الأضواء الكهربائية كيف يمكن أن يتدفق هذا الخط دون توقف من بداية دور إلى نهايته.

ثم طلب إلى راحمانوف أن يذهب إلى لوحة جهاز الإضاءة لكي يساعده ثم قال لنا: أنزلوا إلى مقاعد الصالة الأمامية.

هذه هي أحداث المسرحية التي سأمثلها: سيقام مزاد تباع فيه صورتان لرمبرانت(**Rembrandt**) وفي أثناء انتظارى لوصول المزايدين سأجلس إلى هذه المنضدة المستديرة مع خبير في الصور وأتفق معه على الرقم الذي سنبدأ به المزاد ولكي نفعل ذلك يجب أن نفحص كلتا الصورتين (وهنا أضيء نور ثم أطفئ على كل من جانبي المسرح كما أطفئ الضوء الذي في يد تورتسوف).

والآن نقوم بمقارنات ذهنية بين الصورتين وبين صور رمبرانت الأخرى الموجودة بالمتاحف في الخارج (وكان ثمة ضوء في البهو الخارجي يمثل الصور المتخيلة في الخارج، فأخذ ينطفئ ثم يشتعل بالتبادل مع ضوئين على المسرح كانا يرمزان إلى الصورتين اللتين ستطرحان للبيع بالمزاد).

ويقول المدير:

هل ترون تلك الأنوار الصغيرة القريبة من الباب؟ إنها تمثل المشترين غير المهمين لقد اجتذبوا انتباهي وأنا أحييهم غير أنني أفعل ذلك دون حماسة كبيرة.

وإذا لم يظهر مشترون أهم من هؤلاء فلن أتمكن من رفع ثمن الصورتين ذلك هو ما يدور في خلدى. (وهنا تنطفئ جميع الأنوار إلا دائرة تحيط بتورتسوف وتمثل دائرة الانتباه الضيقة، وكانت الدائرة تتحرك معه وهو يذرع المسرح جيئة وذهاباً بصورة عصبية).

ثم يقول: " انظروا إن المسرح كله والحجرات الواقعة خلفه تغمرها أضواء

كبيرة. إن هذه الأضواء تمثل مندوبي المتاحف الأجنبية الذين أذهب لتحيتهم باحترام خاص".

ولم يكتف بتصوير مقابلته لمديري المتاحف بل أخذ يصور المزاد نفسه وبلغ انتباهه أشد حالات التركيز حدة عندما بلغت المزايدة أقصى درجاتها شدة وأخيراً صور لنا حالة الجيشان الذي اضطرب في نفوس الموجودين بفيض باهر من الأضواء التي تأخذ العين وتسحر البصر فكانت الأضواء الكبيرة تضاء معاً تارة وكل منها على حدة تارة أخرى؟ خالقة صورة جميلة أشبه ببهر الأضواء الذي تحدثه صواريخ الألعاب النارية في أجواء السماء.

ثم يسألنا: هل أمكن أن تشعروا بأن الخط الحي على المسرح كان متصلاً؟

وقد ذهب جريشا إلى أن تورتسوف لم يفلح في إثبات ما كان يريد إثباته وأردف يقول:

أرجو أن تعذرني لقولي هذا ولكنك أثبت عكس ماجهدت لإثباته أن هذه الأضواء تبين لنا خطاً متصلاًوإنما بينت لنا سلسلة لا نهاية لها من النقاط المختلفة.

فقال تورتسوف يشرح وجهة نظره:

إن انتباه الممثل ينتقل باستمرار من شيء إلى آخر وهذا التغير المستمر في بؤر الانتباه هو الذي يكون الخط المتصل ولو أن ممثلاً تشبث بشيء واحد في أثناء فصل بأكمله أو مسرحية بأكملها لاختل اتزانه الروحي ولأصبح ضحية فكرة ثابتة.

أما بقية الطلبة الآخرين فكانوا متفقين مع تورتسوف في وجهة نظره وكانوا يحسون أن التطبيق العملي كان ناجحاً وممتلئاً حيوية.

وقال لهم وقد ظهرت عليه أمارات الرضا: هذا أفضل.. لقد قمت بما قمت به لأبين لكم ماينبغي أن يحدث دائماً على المسرح والآن سأوضح لكم ماينبغي ألا يحدث وإن كان يحدث عادة.

انظروا إن الأضواء لاتظهر على المسرح إلا في فترات متقطعة فحسب في حين أنها مشتعلة بصفة دائمة تقريباً هناك في صالة المتفرجين.

أخبروني:

هل يبدو لكم أمراً طبيعياً أن يشرد ذهن الممثل ومشاعره لفترات طويلة من الزمن فيجول بين النظارة أو بعيداً عن دار المسرح! وأن ذهنه ومشاعره عندما يعودان إلى المسرح فإنما يكون ذلك للحظة قصيرة فقط ثم يشردان منه مرة أخرى.. إن الممثل في هذا الضرب من التمثيل لا يكون ملكاً لدوره. كما لا يكون الدور ملكاً للممثل إلا في فترات طارئة،ولكي تتجنبوا ذلك يجب أن تستعملوا كل قوتكم الداخلية لإقامة خط متصل.

الفصل الرابع عشر

حالة الإبداع الداخلية

-١-

عندما تفرغون من تجميع الخطوط التي تسير على هدفها قواكم الداخلية فأين تذهب تلك الخطوط؟ كيف يعبر عازف البيان عن عواطفه؟ إنه يذهب إلى البيان ليفعل هذا وأين يذهب الرسام؟ « إلى لوحته وفرشاته وألوانه وهذا هو الذي يفعله الممثل إذ يلجأ إلى أداته الروحية والجسمانية الخلاقة ويتضافر عقله وإرادته ومشاعره لتعبئة جميع « عناصره » الداخلية..

وهذه جميعاً تستمد الحياة من القصة الخيالية التي هي المسرحية فتجعلها تبدو أكثر واقعية كما تجعل أهدافها تقوم على أسس أفضل وكل هذا يعين الممثل على الشعور بالدور وبما يمكن في أعماقه من صدق. كما يعينه على الإيمان بما يحدث على المسرح وبأن ما يجري فوقه شيء ممكن حقاً وبعبارة أخرى: أن هذا الثالوث المكون من القوى الداخلية (أي العقل والإدارة والمشاعر) يتشكل بروح العناصر التي تهيمن عليها تلك القوى كما يتشكل بلونها وظلالها وأحوالها انه يستوعب مضمونها الروحي كما أنه يبتعث فيها الطاقة والقوة والعزم والشعور والفكر إنه يطعم «العناصر» بهذه الجزئيات الحية للدور؛ ومن عمليات التطعيم هذه ينبثق بالتدريج مانسميه

« عناصر الفنان في الدور ».

فسألناه: وإلى أين تلك العناصر؟

– إلى نقطة ما بعيدة جداً تجذبها إليها عقدة المسرحية إنها تتقدم نحو

الأهداف الإبداعية الخلاقة تحثها الأشواق الداخلية والطموح والحركات الكامنة في شخصية كل دور من الأدوار وتدفعها الأهداف التي ركزت عليها انتباهها إلى الاتصال بالشخصيات الأخرى إنها تكون منجذبة بالصدق الفني للمسرحية ثم هي تتوخى وجود جميع هذه الأشياء على المنصة.

وكلما أوغلت تلك العناصر في التقدم متكافئة على هذا النحو ازداد خط تقدمها اتحاداً وتماسكاً ومن هذا الاندماج بين العناصر تنشأ حالة داخلية هامة نسميها...

وهنا توقف تورتسوف ليشير إلى اللافتة المعلقة على الحائط وليقرأ "حالة الإبداع الداخلية". و بالأحرى. « المزاج الروحي الخلاق » عند الممثل.

وهنا يصيح فانيا منزعجاً. وما عسى ذلك أن يكون؟

وتطوعت أنا للإجابة عليه قائلاً: الأمر بسيط تتضافر قوانا الداخلية الخلاقة مع العناصر لتنفيذ أغراض الممثل. أهذا صحيح؟

وكان سؤالي هذا موجهاً إلى تورتسوف، الذي يقول:

نعم لابد من إدخال تعديلين: الأول هو أن الهدف الأساسي المشترك لايزال بعيد جدا وأن العناصر توحد جهودها للبحث عنه أما الثاني فمسأله ألفاظ لقد استخدمنا حتى الآن كلمة « عناصر» للدلالة على الكفايات والسجايا والمواهب الطبيعية الفنية وعدد من المهارات التي تستمد من الطريقة الفنية النفسية ونستطيع الآن أن نسميها عناصر حالة الإبداع الداخلية أو « عناصر المزاج الروحي» كما قلنا آنفاً.

وهنا يقول فانيا ويشير إشارة يائسة: ذلك يفوق مقدرتي على الفهم!

ويسأله المدير: ولماذا؟ إنها حالة تكاد أن تكون طبيعية تماماً.

ويقول فانيا منذهلاً: تكاد؟

ويجيبه المدير: إنها من بعض الأوجه أفضل من الحالة الطبيعية وأسوأ منها من أوجهأخرى

– ولماذا أسوأ؟

– بسبب الظروف المحيطة بعمل الممثل وهو عمل لابد أن يتم أمام جمهور من الناس إن مزاجه الروحي الخلاق تفوح منه رائحة العمل المسرحي. ويتسم بسمة استعراض الذات وهما شيئان لا يتسم بها المزاج الطبيعي.

– وكيف تكون أفضل؟

– إنها تتضمن الإحساس بأننا وحيدان بالرغم من وجودنا أمام الجمهور وهو إحساس لانعرفه في الحياة العادية وذلك شعور مدهش إن مسرحاً ممتلئاً بالناس يكون بمثابة مرآة بديعة تعكس لنا التأثير الذي يترتب على عملنا. فلكل لحظة شعور صادق على المسرح استجابة هي عبارة عن آلاف من التيارات الخفية التي تعبر عن المشاركة الوجدانية والاهتمام وتتدفق منا ثم ترتد إلينا ثانية. إن جمهور من النظارة يهبط كاهل الممثل ويفزعه ولكنه أيضاً يبتعث طاقته الخلاقة الحقيقية وهذا الجمهور إذ يبعث في الممثل حرارة عاطفية كبيرة يهبه إيماناً بنفسه وبعمله.

ولسوء الحظ لا يكون المزاج الروحي الطبيعي الخلاق شيئاً تلقائياً إلا فيما ندر إنه لا يتحقق إلا في حالات استثنائية وعندئذ يقوم الممثل بتمثيل دوره تمثيلاً رائعاً وعندما يعجز الممثل عن التلبس بالحالة الداخلية الصحيحة وهو ما يغلب حدوثه فإنه يقول: إني لست في حالتي النفسية الملائمة أي أنه ليس في مزاجه الروحي المناسب وذلك يعني إما أن جهازه الإبداعي لا يقوم بعمله على الإطلاق أو أن عادات آلية قد حلت محل هذا الجهاز الإبداعي فهل تلك الهوة التي انفتحت عنها واجهة المنصة هي التي ربكته وعطلت وظائفه؟ أم أنه تقدم إلى الجمهور بدور لم يتقنه الإتقان الواجب. دور به عبارات بل أفعال لايسعه أن يؤمن بها؟

ومن الممكن أيضاً أن يكون السبب في ذلك هو أن الممثل لم يُعد نفخ

الحياة في دور قديم أحسن إعداده من قبل ومع ذلك فهذا شيء لابد أن يفعله في كل مرة يعيد فيها تمثيله وإلا فمن المحتمل أن يبرز إلى خشبة المسرح يمثل شيئاً ميتاً لا روح فيه.

وثمة احتمال آخر، لقد يكون الممثل حيل بينه وبين عمله بسبب عادات أدى إليها تكاسله أو سبب قلة اكتراثه أو اعتلال صحته أو مشاغله الشخصية.

وفي أي من هذه الحالات يكون اتحاد العناصر واختيارها ونوعها شيئاً خاطئاً وذلك لأسباب مختلفة وما من ضرورة تدعو إلى البحث في كل من هذه الحالات على انفراد وأنتم تعلمون أنه عندما يخرج ممثل إلى خشبة المسرح أمام جمهور من النظارة فإنه قد يفقد سيطرته على نفسه بسبب الخوف أو الحرج أو الخجل أو القلق أو الشعور بمسئولية ينوء بها أو لصعاب لا يمكنه التغلب عليها ويكون في تلك اللحظة عاجزاً عن الكلام أو الإنصات أوالنظر أو التفكير أو الرغبة أو الشعور أو المشي أو حتى التحرك كما يتحرك الناس العاديون انه وهو في حالته تلك يشعر بحاجة عصبية إلى إرضاء الجمهور واكتساب عطفهم عليه وإخفاء حالته التي يعاني منها مايعاني.

ففي تلك الظروف تنحل العناصر المكونة للوحدة وتنفصل وهذا طبعاً ليس أمراً طبيعياً ولا مألوفاً إذ ينبغي – في المسرح كما في الحياة – أن تكون العناصر غير قابلة للانفصال أو التفكك. ومناط الصعوبة هو أن العمل في المسرح يسهم في جعل المزاج الخلاق شيئًا غير مستقر ولا وطيد. إذ يترك الممثل ليؤدي أداء لا ضابط له ولا موجه، ويكون على صلة بالمتفرجين بدلاً من أن يكون على صلة بزميل في المسرحية وهو هنا يكيف نفسه بما يتفق ورغبات الجمهور وليس مما يتفق وما يتطلبه عمله من إشراك زملائه الممثلين في أفكاره ومشاعره.

ومن سوء الحظ أن تكون العيوب الداخلية شيئاً مستتراً وأن المتفرجين لا يرونها وإنما يحسون بها فحسب وأن الخبراء بفننا فقط هم الذين يفهمونها إلا أن

هذا هو السبب أيضاً في أن رواد المسرح العاديين لا يستجيبون لنا ولا يعودون إلينا.

ومما يزيد الخطر تفاقماً أنه إذا نقص عنصر واحد وانحرف في تكوين الحالة التي يجب أن تبدو فيها الممثل أثر ذلك في كيانه التمثيلي كله. ويمكنكم أن تجربوا هذا الذي أقول: إذ تستطيعون أن تخلقوا حالة تعمل فيها جميع العناصر المكونة لها متكاتفة وفي انسجام تام كما تعمل فرقة موسيقية أحسن تدريبها ولكنكم إذا أدخلتم عنصراً زائفاً واحداً انهار العمل كله.

افرضوا أنكم اخترتم عقدة أو موضوعاً لا يمكنكم أن تؤمنوا به فلا مفر إذا أجبرتم أنفسكم أن تكون النتيجة أنكم إنما تخدعون أنفسكم الأمر الذي لابد أن يخل بحالتكم النفسية كلها ويصدق نفس الشيء على أي عنصر من العناصر الأخرى.

وإليكم مثلاً آخر هو حالة تركيز الانتباه على شيء ما: إنكم إذا نظرتم إليه ولم تروه فإنكم ستحولون عنه بتأثير جاذبية أشياء أخرى بعيدة عن خشبة المسرح بل بعيدة عن دار المسرح.

أو حاولوا اختيار هدف مصطنع بدلاً من اختيار هدف حقيقي أو استعمال دوركم في استعراض مهاراكم. أنكم في هذه اللحظة التي تدخلون في الدور نغمة زائفة يصبح الصدق مجرد تقليد من التقاليد المسرحية الزائفة ويغدو الإيمان الحق مجرد اعتقاد كاذب في صحة التمثيل الآلي، وتتحول أهدافكم من أهداف إنسانية إلى أهداف مصطنعة ويتبخر التخيل الرفيع لتحل محله الوسائل الرخيصة لاستدرار إعجاب المتفرجين.

فإن أنتم جمعتم بين هذه الأشياء المرغوب فيها خلقتم جواً لا يمكنكم أن تعيشوا فيه ولا يمكنكم فيه أن تفعلوا شيئاً سوى أن تجهدوا أنفسكم أو أن تقلدوا شيئاً ماغير منبعث من صميمكم.

إن المبتدئين في المسرح، أولئك الذين تنقصهم التجربة أو المهارة الفنية هم أخلق الممثلين بأن يضلوا الطريق، إنهم يتعلمون عدداً من طرق التمثيل المصطنعة، ومن الصدف القليلة أن تراهم يمثلون تمثيلاً سوياً إنسانياً.

وهنا سألت المدير هذا السؤال: وما الذي يوقعنا بمثل هذه السهولة في ذلك الزيف ونحن لم يسبق لنا أن مثلنا أمام الجمهور إلا مرة واحدة؟

وقد أجاب تورتسوف قائلاً: سأرد عليك بكلماتك أنت نفسك هل تذكر درسنا الأول عندما طلبت منك أن تجلس على المنصة ولكنك بدلاً من أن تجلس ببساطة أخذت تبالغ؟ في ذلك الوقت هتفت أنت قائلاً: يا للعجب.. إنني لم يسبق لي أن اعتليت خشبة المسرح إلا هذه المرة. وكنت بقية الوقت أحيا حياة عادية، ومع ذلك فإني أجد أن التصنع أسهل لي من أن أكون طبيعيا، إن السبب يتركز في ضرورة قيامنا بعملنا الفني أمام جمهور حيث يلتحم التصنع المسرحي مع الصدق في صراع مستمر.. كيف يمكننا أن نحمي أنفسنا من التصنع وأن نقوي في أنفسنا التمثيل الطبيعي؟.

ذلك هو ما سوف نناقشه في الدرس المقبل.

-٢-

ولنتناول بالبحث الآن الطرق التي تجنبنا الوقوع في العادات المصطنعة الداخلية.. وكيف نهيئ لأنفسنا حالة إبداع داخلية حقة. وليس هناك إلا حل واحد لهذه المشكلة المزدوجة إن الصدق يحول دون وجود التصنع كما أن التصنع يحول دون وجود الصدق، وأنت بخلقك لأحدهما تقضى على الآخر.

إن أغلب الممثلين يلبسون ملابسهم ويضعون (الماكياج) قبل التمثيل حتى يقارب مظهرهم الخارجي المظهر الخارجي للشخصية التي سيقومون بتمثيلها ولكنهم ينسون أهم جزء في هذه العملية كلها ألا وهو الاستعداد الداخلي ونحن نتساءل: لماذا يكرسون مثل هذا الاهتمام غير العادي لمظهرهم الخارجي؟ لماذا

يعنون بمكياج وجوههم ولبس ملابس الدور ثم يعنون بمكياج أرواحهم وإلباسها ملابس الدور أيضاً؟

إن الاستعداد الداخلي لدور من الأدوار يكون كالآتي: بدلاً من أن يندفع الممثل إلى حجرة ملابسه في اللحظة الأخيرة ينبغي له (ولا سيما إذا كان دوراً كبيراً) أن يصل إلى غرفته قبل دخوله إلى خشبة المسرح بساعتين وأن يبدأ في تهيئة نفسه. وانتم تعلمون أن المثال يعجن صلصاله قبل أن يشرع في استعماله وأن المغنى "يطرى " صوته قبل حفلته الغنائية. ونحن نحتاج إلى صنع شيء مشابه لضبط أنغام أوتارنا الداخلية. واختيار مفاتيحها وأدوات ضبطها.

وأنتم تعرفون هذا النوع من التمرين من خلال تدريباتكم إن الخطوة الضرورية الأولى هي إجراء عملية استرخاء لتخليص عضلات الجسم مما بها من توتر. ثم تلي هذه عملية تمثيلية دقيقة يمكن أن نبدأها بأن نختار شيئاً.. تلك الصورة مثلاً؟ انظر فيها حتى تعرف ما الذي تمثله؟ ما حجمها؟ وما هي ألوانها؟ أو اختر شيئا بعيد، أو اختر دائرة صغيرة ليست أبعد من موقع قدميك أو اختر هدفاً جسمانياً ثم اجعل له حوافز ودوافع وأضف إلى ذلك قصة خيالية أولاً ثم قصصاً أخرى واجعل تمثيلك من الصدق بحيث يمكنك أن تؤمن بما تفعل اخترع افتراضات مختلفة واستوح ظروفاً ممكنة تحيط بها نفسك. ثماستمر في ذلك حتى تبعث الحركة في جميع "عناصرك" وبعد ذلك اختر واحداً من تلك العناصر ولا يهمك أيها تختار. بل خذ منها ذلك الذي يستهويك في تلك اللحظة فإذا أفلحت في جعل ذلك العنصر يعمل بطريقة مادية ملموسة (ولا مكان هنا للعموميات) استطاع هذا العنصر أن يجذب جميع العناصر الأخرى إلى جانبه باعثاً فيها الحياة.

ويجب أن نبذل عناية خاصة كلما أقدمنا على عمل من أعمال الإبداع والخلق وذلك بإعداد مختلف العناصر التي تؤلف منها في أعماق أنفسنا مزاجاً خلاقاً صادقاً.

ولقد خلقنا الله بطريقة جعلنا فيها محتاجين إلى جميع أعضائنا التي من قبيل القلب أو المعدة أو الكليتين أو الذراعين أو الرجلين. ونحن نشعر بالضيق والحرج عندما ينزع عضو من هذه، ويحل محله عضو صناعي. كعين زجاجية أو أنف أو أذن أو ضرس مما لم تصنع يد الله أو ساق أو ذراع خشبية فلماذا لا تكون هذه هي عقيدتنا نفسها فيما يتصل بكياننا الداخلي؟ إن التصنع في أي صورة من الصور يخل بطبيعتك الداخلية بمثل ما يخل بمظهرك الخارجي ومن ثمة وجب عليك أن تقوم بهذه التمارين كلما هممت بعمل من أعمال الخلق والإبداع.

وهنا يعترض جريشا كما عودنا فيقول: غير أننا إذا فعلنا ذلك تحتم علينا القيام بتمثيل روايتين كاملتين في كل مساء رواية لأنفسنا ورواية للجمهور.

ويقول تورتسوف يطمئنه: ليس ذلك ضرورياً ويكفي لكي تعد نفسك أن تدرس الأجزاء الأساسية في دورك ولا يتطلب منك هذا تطويرها تطويراً كاملاً.

إن الذي يجب عليك عمله هو أن تسأل نفسك: هل أنا واثق من موقفي حيال هذا الموضع أو ذاك بالذات؟ هل أحس بهذا الفعل أو ذاك حقاً؟ هل ينبغي لي أن أغير أو أضيف شيئاً إلى هذه النقطة أو تلك مما يصنع الخيال، إن جميع هذه التمرينات التمهيدية تختبر جهازك التعبيري.

وإذا كان دورك قد نضج إلى حد أنك تستطيع أن تفعل كل هذا، فإن الوقت اللازم لتنفيذه يكون قصيراً ومن سوء الحظ ألا يرقى كل دور إلى هذه المرحلة من الكمال.

إن هذا الاستعداد يكون شاقاً في الظروف التي تكون أقل ملائمة ولكنه أمر لابد منه مهما كلفك من رعاية وأنفقت فيه من وقت.

أضف إلى ذلك أن الممثل يجب أن يتدرب دون انقطاع لكي يوفر لنفسه متى شاء هذا المزاج الصحيح الخلاق، سواء كان يمثل أو يتدرب أو يعمل في بيته، إن مزاجه ذالك سيكون قلقاً في بادئ الأمر، إلى أن يكتمل دوره ويتضح حتى إذا

تقادم عليه العهد فيما بعد فقد جدته ومضاءه.

وهذا التذبذب إلى الأمام وإلى الخلف يحتم أن يكون لنا مرشد يوجهنا، وستجدون عندما تصبحون أكثر تجربة أن عمل هذا المرشد عمل آلي إلى حد كبير.

ولنفرض أن ممثلاً يسيطر سيطرة تامة على جميع ما وهبه الله من قدرات وكفايات وهو على المنصة وأن مزاجه يبلغ من الكمال حد يستطيع معه تشريح الأجزاء التي يتكون منها هذا المزاج دون أن يخرج من دوره. وأن هذه الأجزاء تؤدي وظائفها على الوجه الأكمل بحيث يسهل كل منها عمل الأجزاء الأخرى ثم يحدث خلل أو تناقض بسيط فيستقصي الممثل الأمر في الحال ليعرف أي الأجزاء أصابه الخلل، وإذا هو يعثر على الخطأ ويصححه ومع ذلك فهو يستطيع الاستمرار في أداء دوره في يسر حتى وهو يراقبنفسه.

وفي ذلك يقول سلفيني: إن الممثل يعيش ويبكي ويضحك على المسرح وهو يراقب دموعه وابتساماته وهذا العمل المزدوج أو قل هذا التوازن بين الحياة والتمثيل هو الذييكون فنه.

-٣-

وما دمتم قد عرفتم الآن معنى حالة الإبداع الداخلية. فهلموا ندرس الممثل في الوقت الذي تتكون فيه هذه الحالة.

لنفرض أنه على وشك القيام بدور شاق ومعقد للغاية من أدوار شكسبير كدور هاملت مثلاً. فبأي شيء يمكن مقارنة هذا الدور؟ إننا يمكن أن نقارنه بجبل هائل ممتلئ بكل أنواع الثروة. وأنتم لا يسعكم أن تقدروا قيمته إلا بالكشف عن مكنوناته من ركاز المعدن الخام أو بالبحث عما في أعماقه من معادن ثمينة أو من مرمر، ثم هناك بعد ذلك جماله الطبيعي الخارجي. إن مثل هذه المهمة هي فوق ما يطيقه أي شخص بمفرده، إذ يجبأن يستدعي المنقب بعض الأخصائيين وعدداً كبيراً منظمًا

من المساعدين. ويجب أن يتوفر له الوقت والموارد المالية.

إنه ينشئ الطرق ويحفر الآبار. والجحور والأنفاق في الجبل وبعد الفحص الدقيق ينتهي إلى أن الجبل يحتوى على ثروات لا حصر لها، إلا أن البحث عما تبدعه الطبيعة من مخلوقاتها الرقيقة الدقيقة يجب أن يجري في أماكن غير مطروقة ولا متوقعة ولابد من القيام بدور هائل من الجهد قبل الحصول على الكنز. وهذا يرفع من تقديرنا لقيمته وكلما أمعن المنقبون في التقدم ازداد عجبهم لما يبلغه من مدى. وكلما ازدادوا ارتفاعًا على سفح الجبل ازداد الأفق اتساعاً. ثم لا تنس ما هو أعلى من ذلك حيث تجلل السحب قمة الجبل. وحيث لا نعرف أبدأ ماذا يحدث هنالك في ذلك المكان الذي لا يدركه مدى أبصارنا.

ويصيح أحدهم فجأة «ذهب !.. ذهب ! » ثم يمضي زمن طويل دون أن يعثر العمال على شيء إلا ما بهر ذلك العامل. فيتوقف الحفر ويرحلون قانطين إلى مكان آخر. لقد اختفى عرق الذهب و راحت كل جهودهم سدى وفتر نشاطهم. وأصبح المنقبون والمراقبون في حيرة من أمرهم فهم لا يدرون إلى أين يتجهون وبعد فترة تسمع صرخة أخرى، فيهبون جميعًا في حماسة إلى أن يثبت لهم مرة أخرى أن المغامرة مخيبة للآمال، ويحدث هذا مراراً وتكراراً إلى أن يعثروا في النهاية بالعرق الحافل بالذهب بصورة لاشك فيها.

ويصمت المدير لحظة ثم يمضي في قوله:

إن صراعاً كهذا يستمر أعواماً عندما يعكف ممثل على دراسة هاملت. لأن ثروات هذا الدور الروحية ثروات خفية. ويجب على الممثل أن ينقب تنقيباً عميقاً ليعثر على القوى المحركة لتلك النفس الإنسانية التي تفوق كل النفوس دقة وغموضاً.

إن عملاً عظيماً من أعمال الأدب يكتبه عبقرى عن عبقرى، ليدعو إلى بحوث مفصلة ومعقدة تعقيداً شديداً.

ولا يكفي لفهم الرهافة النفسية لروح معقدة أن يستخدم المرء عقله أو أي عنصر من العناصر التي أشرنا إليها آنفاً على انفراد. إن الأمر يتطلب كل قوى الفنان ومواهبه كما يتطلب التعاون المنسجم بين قواه الداخلية وقوى المؤلف.

وعندما تفرغ من دراسة طبيعة دورك النفسية فإنك تستطيع أن تقرر ثم أن تحس الغرض الكامن فيه. ومثل هذا العمل يتطلب أن تكون قوى الممثل الداخلية المحركة قوية ومرهفة ونفاذة. ويجب أن تكون عناصر حالة الإبداع الداخلية عميقة ودقيقة وثابتة القوى. إلا أننا لسوء الحظ كثيراً ما نرى ممثلين لا يمسون من أدوارهم إلا سطحها ومساً بلا تفكير، ولا يجشمون أنفسهم عناء التنقيب في أعماق الأدوار العظيمة.

وبعد فترة صمت قصيرة أخرى أردف تورتسوف يقول:

لقد وصفت حالة الخلق الكبرى. بيد أن حالة الخلق هذه توجد أيضاً في صورة مصغرة.

«فانيا» أرجوك أن تعتلي خشبة المسرح وأن تبحث عن قصاصة صغيرة من الورق الأزرق الفاتح.. لم تضع من أحد هناك.

– وكيف يمكنني أن أبحث عن مثل هذه الورقة؟.

– أمر بسيط جداً، لكي تصل إلى غرضك يجب عليك أن تفهم وأن تحس كيف يمكن أن يتم ذلك في الحياة الواقعية. يجب أن تنظم جميع قواك الداخلية ولكي تخلق هدفك يجب أن تتصور ظروفًا معينة. وبعد ذلك أجب على هذا السؤال.

كيف كنت تبحث عن قصاصة الورق إذا كنت في حاجة إلى البحث عنها بالفعل.

وهنا يقول فانيا: لو أنك كنت قد فقدت قصاصة ورق فعلاً لأمكن أن أجدها حقيقة.

ثم قام بأداء العمل كله أداء جيداً. وأقر المدير طريقته ثم قال:

ها أنت ذا ترى أن الأمر سهل جداً وكل ما كنت في حاجة إليه هو المنبه الذي يوفر لك أبسط أنواع الإيحاءات، وقد أطلق ذلك المنبه العملية المنسجمة بأكملها.. أعني عملية تحقيق حالتك الإبداعية الداخلية على المسرح. إن المشكلة الصغيرة أو الهدف الصغير يؤدي إلى العمل رأساً وفي الحال، و بالرغم من صغر المدى فإن العناصر التي يتضمنها هي نفس العناصر التي توجد في عملية أكبر وأكثر تعقيداً كالقيام بدورهاملت مثلاً. إن وظائف العناصر المختلفة تتفاوت في الأهمية وفي طول الزمن الذي تظل تعمل خلاله، ولكنها تتضافر جميعاً إلى حد ما مع بعضها البعض.

إن حالة الخلق والإبداع الداخلية للممثل تتناسب فيما تكون عليه من قوة واستمرار من مقدار هدفه وأهميته بصفة عامة.. ويمكن أن يقال مثل هذا عن العتاد الذي يستخدمه الممثل في إنجاز غرضه.

كما يمكن تصنيف درجة هذه القوة وذلك الاستمرار فنقول: إنها تكون إما صغيرة أو متوسطة أو كبيرة. وبذلك تحصل على عدد غير محدود من مظاهر وأنواع ودرجات أمزجة الإبداع التي ترجح فيها كفة هذا العنصر أو ذاك على سائر العناصر الأخرى.

ويزداد هذا التنوع في ظروف معينة فإذا كان لديك هدف محدد واضح القسمات فإنك تحصل بسرعة على حالة إبداع داخلية متينة وصحيحة أما إذا كان الهدف غير محدد أو غامضاً فمن المحتمل أن تكون حالتك الداخلية هشة هزيلة: إن نوع الهدف هو العامل الحاسم الذي يقرر ما يكون عليه مزاجك في كلتا الحالتين.

وفي بعض الأحيان، تشعر بقوة مزاجك الخلاق دون ماسبب على الإطلاق، وربما حدث لك هذا في بيتك وعندئذ تبحث عن طريقة لاستخدام تلك القوة، وفي

هذه الحالة تمضي إلى هدفها من تلقاء نفسها.

إن في كتاب « حياتي في الفن » قصة عن ممثلة مسنة متقاعدة – توفيت منذ مدة – كان من عادتها أن تقوم بتمثيل شتى أنواع المشاهد لنفسها وهي وحيدة في بيتها لأنها كانت لا تجد مناصاً من أن ترضي شعورها ذاك وأن تجد متنفساً لنزعاتها الإبداعية الخلاقة.

وأحياناً ينشأ فينا هدف من الأهداف بطريقة لا شعورية، بل إنه يتحقق بطريقة لاشعورية أيضاً دون أن يدرك الممثل ذلك ودون أن يريده والممثل في كثير من الأحيان لا يدرك إدراكاً تاماً هذا الذي حدث إلا بعد حدوثه.

الفصل الخامس عشر

الهدف الأعلى

-١-

استهل تورتسوف درسه اليوم بالملاحظات التالية:

إن الذي دفع دستويفسكي إلى كتابة « الإخوة كارمازوف » هو بحثه عن الله ذلك البحث الذي استغرق حياته كلها وقضى تولستوى سحابة عمره يكافح في سبيل « الكمال الذاتي » وكافح أنطون تشيكوف ضد « تفاهة » الحياة البورجوازية، حتى أصبح كفاحه هو هذا اللحن المميز في معظم أعماله الأدبية.

فهل يمكنكم أن تشعروا كيف أن هذه الأهداف الكبرى الحيوية التي يهدفإليها عظماء الكتاب لها من القدرة ما يجتذب جميع قوى الممثل الخلاقة ومايستوعب جميع التفاصيل والوحدات الصغيرة في مسرحية من المسرحيات أو دور من الأدوار؟

إن كل تيار الأهداف الفردية الصغرى المتفرقة –في مسرحية من المسرحيات– وكل ما يصدر عن الممثل من أفكار ومشاعر وأعمال مما هو من وحي التخيل يجب أن يتجه إلى تحقيق الهدف الأعلى الذي ترمي إليه عقدة المسرحية ويجب أن تكون الرابطة التي تجمع بين هذه الأشياء من القوة بحيث يظهر أتفه التفاصيل إذا لم يكن متصلاً بالهدف الأعلى زائداً عن الحاجة أو خطأ.

كما أن هذه القوة الدافعة نحو الهدف الأعلى يجب أن تكون مستمرة طوال المسرحية كلها. فإذا كان منشأ تلك القوة الدافعة شيئاً مفتعلًا أو متكلفاً فإنها لا تتجه بالمسرحية وجهتها الصحيحة. وإن اتجهت إلى ما يقرب من تلك الوجهة أما إذا كان ذلك الدافع دافعاً إنسانياً وموجهًا إلى الوفاء بالغرض الأساسي للمسرحية. فإنه

يكون مثل الشريان الرئيسي الذي يمد كلاً من المسرحية والممثل بالغذاء والحياة.

ومن الطبيعي كذلك أنه كلما كان العمل الأدبي عظيماً ازدادت جاذبية هدفه الأكبر أي غايته العليا.

– ولكن ماذا يحدث إذن لو أن المسرحية تنقصها تلك اللمسة الساحرة التي يدعونها "لمسة العبقرية"؟

– عندئذ تكون الجاذبية أضعف بشكل واضح

– وفي مسرحية رديئة؟

– يجب على الممثل في تلك الحالة أن يكتشف الهدف الأعلى بنفسه، وأن يجعله أكثر عمقاً وأكثر جلاء، وإذ يفعل الممثل ذلك يكون الاسم الذي يخلعه على هذا الهدف أهمية بالغة.

إنكم تعلمون مدى أهميته اختيار الاسم الصحيح لهدف من الأهداف. وتذكرون أننا وجدنا أن صورة الفعل (**verb form**) هي الصورة المفضلة لأنها تمد الفعل – أو الموضوع الممثل (**Action**) بقوة أكبر ويصدق هذا نفسه ولكن بدرجة أعظم عند تحديد الهدف الأكبر أو الغاية العليا للرواية.

ولنفرض أننا نخرج مسرحية جريبوييدوف (**Griboyedov**) يا ويلنا من الذكاء المفرط(٤)، وأن رأينا قد استقر على أن الغرض الرئيسي للمسرحية يمكن أن

---

(٤)تلخيص مسرحية يا ويلنا من الذكاء

يا ويلنا من الذكاء woe from too much wi للكاتب الروسي جريبوييدوف المتوفى سنة ١٨٩٢ مأساة روحية بطلها تشانسكى شاب روسي كان يضرب أفاق الدنيا. ثم لا يلبث أن يعود إلى موسكو وقد امتلأت نفسه بأفكار ثورية ينشد من ورائها إصلاح هذا العالم وإنقاذه مما يغرقه من هموم ومفاسد.. ولا يكاد هذا البطل المخلص المتحمس اللوذعي يبشر بمبادئه العليا هذه بين قومه حتى تأخذه الدسائس من كل صوب ويلقاه الناس حيثما ذهب بالسخرية والاستهزاء مما يدعوهم إليه من نبذ رذائلهم والإقلاع عن أنانيتهم والعمل لذواتهم وما يوصيهم به من المحبة والبذل والفداء... ثم يشتد عداؤهم له. ويشيعون عنه أنه رجل مأفون بل مجنون.. ويزيد من مرارة هذا كله في نفسه ما ينكشف له من غدر تلك الفتاة صوفي

يتلخص في العبارة الآتية: «إنني أرغب في الكفاح المستميت من أجل صوفي » إن كثيراً من الأشياء في عقدة المسرحية يمكن أن يؤكد هذا التلخيص، إلا أن تلخيص العقدة في هذه العبارة قد يكون تلخيصًا معيباً، وربما كان العيب أن علاج المسرحية من تلك الزاوية قد يجعل ما قصد إليه المؤلف من تشهير بالمجتمع. يبدو وليس له إلا قيمة استطرادية طارئة ولكنك تستطيع أن تصف الهدف الأعلى بعبارة أخرى هي: إنني أرغب في الكفاح، لا من أجل صوفي. ولكن من أجل وطني وعند ذاك يصبح حب «تشاتسكي لوطنه وشعبه في المكان الأول ».

وفي نفس الوقت يصبح موضوع اتهام تشاتسكي للمجتمع برذائله أكثر بروزاً، كما يخلع هذا على المسرحية كلها مغزى داخلياً أعمق، وتستطيع أن تعمق معناها أكثر من ذلك إذا قلت: إني أرغب في الكفاح من أجل الحرية باعتبارها الموضوع الرئيسي. ففي ضوء تلك العبارة تصبح اتهامات البطل أشد قسوة. وتفقد المسرحية كلها اللون الشخصي الفردي الذي كان لها عندما كان الموضوع مرتبطاً بصوفي فقط، بل لاتصبح مسرحية وطنية الهدف أو قومية الغاية. بل تكون مسرحية إنسانية بكل ما تشتمل عليه تلك الكلمة من معان وصالحة للعرض في كل زمان ومكان بما تنطوي عليه من مفاهيم.

وقد تجمعت لدي من طول تجاربي الخاصة بعض براهين أكثر وضوحًا على أهمية اختيار الاسم الصحيح لموضوع الرواية الأعلى كان أحدها عندما كنت أقوم بتمثيل " مريض الوهم " لموليير. فلقد كان فهمنا الأول للرواية فهماً بدائياً فلخصنا موضوعها في عبارة: إنني أرغب في أن أصبح مريضاً. ولكنني كنت كلما بذلت جهداً أكبر في هذا الدور،وكلما ازداد اندماجي فيه اتضح لي أكثر من ذي قبل أننا كنا نحول ملهاة مرحه تبعث الغبطة في النفس إلى مأساة مرضية، وقد أدركنا بسرعة

التي كان يهواها ويحسب حبها القبس الإلهي الطاهر الذي كان كفيلا أن يعوضه من كراهية المجتمع ومرارة الحياة. وما يلمسه أخيرا من أنها واحدة من هؤلاء الناس. ولا تقل عنهم أنانية وشرا.. فلا نجد بدأ من الرحيل عن موسكو إلى الأبد. نافية نفسه عن وطنه الحبيب نفية اختيارية."المرجع"

خطأ الطريق التي اتبعناها فغيرنا فكرتنا عن الرواية فجعلناها: أريد أن يعتقد الناس أني مريض. ومن ثم برز الجانب المضحك كله وأصبحت التربة ممهدة لإظهار الطريقة التي كان مشعوذو الطب يستغلون بها أرجان الغبي وهو ما كان موليير يرمي إليه.

وفي مسرحية جولدوني مديرة الفندق[٥] (**La Locandiera**) وقعنا في خطأ تلخيص فكرة المسرحية في تلك العبارة:أرغب في أن أكون عدواًللمرأة، إذا وجدنا أن المسرحية ترفض أن تتكشف لنا عما بها من فكاهة وحركة. وعندما اكتشف أن البطل يحب النساء في الحقيقة ويرغب فقط في أن يظنه الناس عدوة للنساء، عندئذ فقط غيرت فكرتي عن الرواية فأصبحت: "إنني أرغب في أن أقوم بمغازلاتي في الخفاء" ومن ثم دبت الحياة في المسرحية فوراً.

وفي هذا المثال الأخير كانت المشكلة تتعلق بدوري أكثر مما تتعلق بالمسرحية كلها وعلى أي حال فإن الجوهر الداخلي الكامل للمسرحية لم يتضح إلا بعد جهد طال أمده عندما أدركنا أن « مديرة الفندق» هي في الحقيقة مديرة حياتنا أو بعبارة أخرى " المرأة ".

وفي كثير من الأحيان لا نصل إلى نتيجة نهائية فيما يتصل بفكرة هذا الموضوع الرئيسي إلا بعد أن نقدم المسرحية إلى الجمهور فإن الجمهور يساعدنا أحياناً في فهم التعريف الحقيقي لموضوعها.

يجب أن تكون فكرة الموضوع الرئيسي راسخة بقوة في ذهن الممثل طوال

---

[٥]" مديرة الفندق "... ملهاة فكهة للكاتب الإيطالي كارلو جولدوفي ظهرت سنة ١٧٥٢ وتدور حول مديرة أحد الفنادق – تلك المرأة الألعاب التي كانت تستخدم كل مواهبها وجميع مفاتنها في اجتذاب الأغنياء للنزول في فندقها ثم السيطرة على قلوبهم بما تسحرهم به من وسائلها في ميادين الحب. حتى تنال ما تصبو إليه من الاستيلاء على حر درهم في جيوبهم وحتى تستنزف، ثرواتهم ثم تلفظهم للكلاببعد ذلك. وبينما نري مشروع عقده الملهاة يتداخل ويتشابك نجد الملهاة نفسها تنبع من شخصية بطلها ثم من شخصية أحد الأبطال الذي كان يتظاهر بأنه لا يمكن أن يقع في شرك أية امرأة فإذا به غرف في دوى هذه المرأة.. "د خ"..

فترة التمثيل. إذ أن هذه الفكرة هي التي أدت إلى كتابة المسرحية وينبغي أن تكون تلك الفكرة هي المنبع الأصلي لما يقوم به الممثل من إبداع فني.

-٢-

بدأ المدير درسه اليوم بقوله: إن التيار الداخلي الرئيسي لمسرحية ما يوجدحالة إدراك وقوة داخلية. يمكن بها الممثلين أن يستجلوا جميع النقاط الغامضةالمتشابكة. ومن ثم يهتدون إلى نتيجة واضحة فيما يتصل بالغرض الأساسي الذي تنطوي عليه.

ذلك الخط الداخلي من الجهد الذي يهدى الممثلين من بداية المسرحية إلى نهايتها هو الذي نسميه نحن «الاستمرار» أو الفعل المتصل (**going –Throug action**) وهذاالخطر المتصل يجذب إليه جميع الوحدات والأهداف الصغيرة في المسرحية ويوجهها نحو الهدف الأعلوابتداء من تلك اللحظة تخدم هذه الأهداف والوحدات كلها الغرض المشترك.

«ولكي أنوه بما للفعل المتصل والهدف الأعلى من أهمية عملية قصوى في عمليتنا الإبداعية الخلاقة، فإن أقوى البراهين التي يمكن أن تقتنعوا بها هي تلك الحادثة التي أحطت بها علماً أنا شخصياً، لقد راقت طريقتنا في التمثيل ممثلة معينة كانت تستمتع بنجاح شعبي عظيم ومن ثم قررت أن تترك المسرح فترة من الزمن بغية إتقان هذه الطريقة الجديدة وقد عملت مع مدرسين مختلفين عدة سنوات وبعد ذلك عادت إلى المسرح.

وقد أدهشها أنها لم تعد تلقى نجاحاً. فقد وجد الجمهور أنها فقدت أعظم مزاياها التي كانت تتركز في ذلك الفيض من الإلهام المباشر الذي حل محله جفاف واهتمام بالتفاصيل الطبيعية وأساليب التمثيل الآلية المعتادة، وغيرها من العيوب المشابهة و يمكنكم أن تتصوروا في يسر وسهولة الموقف الذي وجدت هذه الممثلة نفسها فيه عندئذ.. لقد كانت تشعر في كل مرة تظهر فيها على المنصة بأنها تجتاز اختبار ما. وقد أشاع هذا الشعور الاضطراب في تمثيلها وزاد من

إحساسها بالتشتت والخوف الذي يرقى إلى درجة اليأس. وقد جربت نفسها في مسارح مختلفة خارج المدينة. لاعتقادها بأن جمهور العاصمة ربما كان يبغض طريقتنا أو يتحيز ضدها. إلا أن النتيجة كانت واحدة في كل مكان وبدأت الممثلة المسكينة تصب لعناتها على هذه الطريقة وحاولت أن تتخلص منها وبذلت جهد كبيرة للعودة إلى أسلوبها القديم في التمثيل ولكنها لم تتمكن من ذلك. إنها كانت قد فقدت الثقة في مهارتها الجديدة المصطنعة ولم تعد تستطيع احتمال سخافات طريقتها القديمة إذا قورنت بالطريقة الجديدة التي كانت تفضلها في الواقع. وعلى ذلك وقعت المسكينة بين المطرقة والسندان كما يقولون ويذكرون أنها اعتزمت أن تهجر المسرح كلية.

وقد سنحت لي فرصة – في ذلك الوقت – لرؤيتها وهي تمثل ثم دعتني في إحدى فترات الاستراحة إلى حجرة ملابسها. وبعد فترة طويلة من انتهاء التمثيل وانصراف الجميع من المسرح أخذت تلح في أن أبقى قليلاً معها، وأخذت تتوسل إلي وهي منفعلة انفعالاً بالغاً. أن أذكر لها سبب التغير الذي طرأ عليها. وهنا أعدنا النظر في كل جزء من أجزاءدورها وفي كيفية إعداده. وفي جميع العتاد الفني الذي كانت قد تزودت به في أثناء دراستها « لطريقتنا ولقد كان كل شيء صحيحاً وكانت تفهم كل جزء منها على حدة، ولكنها لم تكن قد أدركت الأساس الإبداعي للطريقة بوصفها كلاً لا يتجزأ، وعندما سألتها عن خط الفعل المتصل وعن الهدف الأعلى. اعترفت بأنها كانت قد سمعت بها بصفة عامة ولكن لم يسبق لها أن مارستها بطريقة عملية.

فقلت لها: إنك إذا مثلت خارج خط الفعل المتصل الذي يربط بين أحداث المسرحية فإنك إنما تقومين ببعض تمارين منفصلة على أجزاء من طريقتنا فحسب. وهذه تمرينات مفيدة في الأعمال المدرسية لكنها غير ذات جدوى في تمثيل دور بأكمله لقد تغاضيت عن نقطة بالغة الأهمية هي أن الغرض الرئيسي من كل هذه التمارين إنما هو إرساء الخطوط الأساسية للتوجيه. وهذا هو السبب في أن الأجزاء

الرائعة من دورك لم تنتج أثر ما وأنت إذا حطمت تمثالاً جميلاً فلا يمكن أن يكون للقطع الصغيرة نفس تأثيرها السابق الذي كان يسحر الألباب وهي مجتمعة في التمثال.

وفي اليوم التالي أوضحت لها في أثناء التدريب كيف تعد وحداتها – أعني مفرداتها – وأهدافها المتصلة بالفكرة الرئيسية في دورها وبالاتجاه الرئيسي فيه..

ومن ثمة انكبت على عملها بشغف وسألتني أن أعمل معها عدة أيام للتمكن من تطبيق ما نبهتها إليه، وكنت أراجع عملها كل يوم وأخيراً ذهبت إلى المسرح لأراها وهي تمثل الدور مرة أخرى، وتمثله بروح جديدة وكان نجاحها جارفاً، ولا يمكنني أن أصف لكم ما حدث ذلك المساء في المسرح، فقد وجدت هذه الممثلة الموهوبة جزاءها العظيم على كل ما كابدته من آلام وشكوك استمرت أعواماً وقد ألقت بنفسها بين ذراعي وقبلتني وبكت من الفرحة وشكرتني لأني رددت إليها موهبتها. لقد كانت تضحك وترقص وارتفع الستار عدد لا يحصى من المرات لكي تحيي جمهوراً لم يكن يريد أن يدعها تذهب..

وهذا يبين لكم قيمة خط الفعل المتصل الذي يربط أحداث المسرحية بهدفها الأعلى وما يشيع فيها من حياة وحرارة في التمثيل.

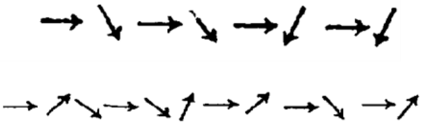
واستغرق تورتسوف في التأمل بضع دقائق ثم قال:

ربما ازداد الأمر وضوحا إذا رسمت لكم الرسم الآتي

الهدف الأعلى

خط الفعل المتصل

ثم قال موضحاً: جميع الخطوط الصغرى تتجه نحو نفس الهدف وتندمج في تيار رئيسي واحد،ولكن دعونا ندرس حالة ممثل لم يقرر هدفه النهائي، ويتكون دوره من خطوط صغرى تؤدي إلى اتجاهات مختلفة وفي هذه الحالة تكون لدينا الخطوط الآتية المنفصلة:



فإذا كانت جميع الأهداف الصغرى في دور من الأدوار متجهة وجهات مختلفة فإن من المستحيل قطعاً تكوين خط متين متصل منها، ويترتب على ذلك أن يكون الفعل(**Action**) متقطعاً وغير متسق ولا صلة له بأي صورة كلية لموضوع الرواية وهدفها الأعلى. ومهما بلغ كل جزء من الكمال في ذاته فلا مكان له في المسرحية على ذلك الأساس.

ولأعرض عليكم حالة أخرى: لقد اتفقنا بالتأكيد على أن الخط الرئيسي للفعل وعلى أن موضوع الرواية الأساسي هما – من حيث التركيب العضوي – جزء من المسرحية.. أليس كذلك، واتفقنا أيضاً على أنه لا يمكن الغض من شأنهما دون الإضرار بالمسرحية نفسها. ولكن لنفرض أننا أدخلنا موضوعاً غريباً على المسرحية أو وضعنا فيها ما يمكن تسميته اتجاها (**Tendency**) غير الاتجاه الذي قصده المؤلف فإن العناصر الأخرى تظل كما هي إلا أنها تنحرف بتأثير هذا الاتجاه الجديد ويمكن التعبير عن ذلك بهذه الطريقة:–

الهدف الأعلى

الاتجاه الجديد

المخالف الاتجاه الذي يقصده المؤلف

إن مسرحية لها مثل هذا العمود الفقري الشائه المحطم لا يمكن أن تعيش وهنا يحتج جريشا بشدة على هذا الرأي وينفجر قائلاً:

ولكن ألست بهذا تسلب كل مخرج وكل ممثل حقهما في الابتكار وتنكر عليها قدرتهما الخلاقة الفردية. كما تنكر عليهما كل ما يحتمل من قدرتهما على

تجديد الروائع القديمة وذلك بتقريبها إلى روح العصر الحديث؟

ويكون رد تورتسوف رداً هادئاً. ويشرع في توضيح الأمر قائلاً:

أنت وكثيرون ممن يذهبون مذهبك هذا في التفكير، كثيراً ما تسيئون فهم معانى كلمات ثلاث فلا تنفكون تخلطون بينها. وهذه الكلمات هي: خالد وحديث ووقتي. يجب أن تكون قادراً على التمييز الدقيق بين القيم الإنسانية الروحية إن أردت أن تصل إلى المعنى الحقيقي لتلك الكلمات.

إن ما هو حديث قد يغدو خالداً إذا كان يتناول مسائل الحرية والعدالة والحب والسعادة والبهجة العظيمة والألم العظيم وأنا لا أعترض على ذلك النوع من الحداثة في عمل مؤلف مسرحي.

والوقتية – أي الشيء المؤقت – هي على النقيض من ذلك تماماً. إذ لا يمكن أن تصبح خلوداً، أعني شيئاً خالداً فهي تعيش اليوم فقط وتنسى غداً، وهذا هو السبب في أن العمل الفني الخالد لا يمكن أن يمت بسبب إلى ماهو وقتى، مهما كانت مهارة المخرج ومهما كانت موهبة الممثلين الذين يحاولون إخفاء سمة الخلود على الشيء المؤقت.

إن العنف وسيلة رديئة دائماً ولا ينبغي استخدامها في العمل الإبداعي ولذلك فإن بعث الحياة في خطة دور تقادم عليه العهد بإقحام فكرة عابرة لا يمكن أن يؤدي إلا إلى موت المسرحية والدور معاً، ومع ذلك فلا مراء في أننا نجد استثناءات جد نادرة لهذه القاعدة. ونحن نعلم أنه يمكن أحياناً تطعيم فاكهة من نوع معين بفاكهة من نوع آخر فتنتج فاكهة من نوع جديد..

وفي بعض الأحيان يمكننا تطعيم أثر قديم تطعيمًا طبيعياً بفكرة حديثة – أومعاصرة فتدب الحياة في هذا الأثر وفي تلك الحالة تذوب الإضافة في الموضوعالرئيسي.

الهدف الأعلى

الاتجاه

والنتيجة التي يجب أن تستخلصوها من هذا هي وجوب المحافظة أولاً وقبل كل شيء على هدفكم الأعلى وعلى خط الفعل المتصل الذي يربط بين الأحداث في المسرحية.. وكونوا على حذر من الاتجاهات الدخيلة والأهداف الغريبة المقحمة على الموضوع الرئيسي.

إني لأطيب نفساً إذا كنت قد أفلحت في إقناعكم بما لهذين الشيئين من أهمية خاصة لاتعدلها أهمية، ذلك لأني أشعر عندئذ بأني قد حققت هدف الأساسي بوصفي معلماً. وأنني قد أوضحت واحدة من الأجزاء الأساسية لطريقتنا.

وبعد فترة طويلة من الصمت استطرد تورتسوف قائلاً:

إن كل فعل يقابله رد فعل، ورد الفعل هذا يقوي بدوره الفعل؛ وفي كل مسرحية تجد إلى جانب الفعل الرئيسي رد فعله المضاد، وهذا مما يسعدنا لأن نتيجته المحتومة هي مزيد من الفعل. ونحن نحتاج إلى ذلك الصدام بين الأهداف، وإلى جميع المشاكل التي تترتب على تطاحنها والتي تطلب حلاً، وذلك لأن تطاحن الأهداف يؤدي إلى النشاط الذي هو أساس فننا.

وأحسن مثل نضربه على ذلك هو شخصية براند[٦]:

افترضوا أننا متفقون على أن شعار براند «كل شيء أو لا شيء» هو الشعار الذي يمثل الهدف الرئيسي للمسرحية (وكون هذا صحيحاً أو غير صحيح خارج

---

[٦] مسرحية براند **Brand** مسرحية رمزية للكاتب النرويجي الأشهر هنريك ابسن وبطلها براند قس شاب ضاق ذرعا بما خامر قلوب المتدينين من بني بلدته من روح المساومة والتفريط في أصول الدين ليكونوا وسطا بين شهواتهم وبين ما يدعوهم إليه دينهم من سمو فوق رغائب هذه الدنيا. وهو غذا بهجر بلدته ويلجأ إلى قمة أحد الفيوردات الثلجية النرويجية لكي يمارس دينه الحق ويفرض مبادئه الصارمة على نفسه وعلى الناس. وإن كلفه هذا نفسه وطفله ثم زوجته جنس. ثم لا يلبث الناس أن يضيقوا به و بمبادئه فيهاجمونه ويطردونه من بيئتهم ليعيش وحيدا مدريد في حقول الثلج إلى أن يحطم هيار من الثلج يجعله يجار إلى ربه منادية.. ويأتيه الجواب هكذا:

أي رب تنادى !

إنه رب المحبة !

الموضوع الآن). إن مبدأ أساسياً وتعسفياً من هذا النوع شيء مخيف، فهو لا يسمح لبراند بأي مساومات أو حلول وسطى ولا بأي لون من ألوان التساهل أو الضعف في سبيل تنفيذ هدفه الأسمى فيالحياة.

والآن فلأحاول أن أربط بين هذا الموضوع الرئيسي ومختلف الوحدات الفردية الصغرى في المسرحية، بل أن أربط بينه وبين المشهد الذي كان موضوع دراستنا في مشهد « آجنس » وملابس الطفل، فأنا إذا حاولت في ذهني أن أوفق بين هذا المشهد وفكرة الموضوع الرئيسي للرواية «كل شيء أو لا شيء، فإني أستطيع أن أبذل قدراً كبيراً من التخيل حتى أوفق بينهما بطريقة ما.

على أنه يكون أقرب إلى الطبيعة بكثير إذا أنا اعتبرت "آجنس" وهي الأم تمثل خط رد الفعل أو خط الحركة المضادة، وذلك لأنها ثائرة متمردة على فكرة الموضوع الرئيسي.

وإذا أنا حللت دور براند في هذا المشهد فمن السهل العثور على العلاقة بين الدور وبين الموضوع الرئيسي. لأن براند يريد أن تتنازل زوجته عن ملابس الطفل لتتم تضحيتها في سبيل الواجب. وهو باعتباره شخصاً متدينًا شديد التعصب لدينه يطالبها بكل شيء لتحقيق مثله الأعلى في الحياة، وحركتها المضادة لا نتيجة لها سوى مضاعفة فعله المباشر – أي تمسكه بما يطلب منها، وهكذا تجدنا هنا أمام صدام بين مبدأين..

إن « الواجب » عند براند يصطرع ضد « الحب » عند الأم وهذا معناه أن « فكرة » تناضل « شعوراً ». وأن «الداعية » المتعصب يناضل «الأم » المحزونة وأن جوهر « الذكورة » يناضل جوهر « الأنوثة »،ولذلك نجد أن خط الفعل المتصل في هذا المشهد في يدي براند كما نجد الحركة المضادة أورد الفعل في يدي آجنس.

ثم يقول تورتسوف: والآن أرجوكم أن تعيروني كل انتباهكم، فلدي شيء ما

أريد أن أقوله لكم.

إن كل ما قمنا به في هذه المرحلة الدراسية الأولى كان موجهاً نحو تمكينكم من إحراز السيطرة على أهم ثلاثة عناصر في عمليتنا الإبداعية الخلاقة وهذه العناصر الثلاثة هي:

١. الإدراك الداخلي.

٢. خط الفعل المتصل الذي يربط أحداث المسرحية.

٣. الهدف الأعلى.

ثم يسود الصمت برهة ويختتم تورتسوف درسه بقوله:

لقد تناولنا جميع هذه النقاط بصورة موجزة. وقد أصبحتم تعلمون الآن ما الذي نرمي إليه بقولنا «طريقتنا أو مذهبنا في التمثيل».

لقد شارفت سنتنا الدراسية الأولى على الانتهاء. وكنت أتوقع أن يهبط علي الإلهام بعد أن كدنا نفرغ من دراسة هذا المذهب. أو تلك الطريقة في التمثيل.. ولكن... واأسفاه: لقد تبددت أحلامي.

كانت هذه الأفكار تتدفق في ذهني، وأنا واقف في البهو الخارجي للمسرح ألبس معطفي وألف ببطء لفاعي حول عنقي.

وفجأة لكزني أحدهم، فاستدرت لأجد تورتسوف.

لقد كان لاحظ حالتي النفسية المكتئبة ووفق إلى اكتشاف سببها فحاولت أن أراوغه. ولكنه ظل يتابعني في عناد بالسؤال تلو السؤال.

ولقد سألني وهو يحاول أن يفهم سبب خيبة أملي في تلك الطريقة: كيف تشعر الآن عندما تكون فوق خشبة المسرح؟

وقلت أجيبه:

- هذه بالذات هي المشكلة إنني لا أشعر بشيء غير عادي أو غير مألوف.

إنني أشعر فوقها بالراحة وطمأنينة النفس وأعرف ماذا أفعل ولدي هدف من وجودي هناك. وأنا أؤمن بأفعالي كما أؤمن بحقي في أن أكون على المنصة.

فسألني:

وماذا تبغى أكثر من ذلك؟ هل تشعر أن هذا خطأ؟

ولم يسعني إلا أن أعترف بأن الذي افتقده هو تشوق إلى الوحي.. الإلهام. وعند ذلك قال لي:

لا تقصدني أنا للحصول على الإلهام الذي تريده إن طريقتي في التمثيل لن تصنع لك الإلهام أبداً بل هي تستطيع فقط أن تمهد التربة المؤاتية له.

ولو كنت مكانك لتخليت عن مطاردة هذا الشبح،وبالأحرى الإلهام دعه لتلك الحورية التي تصنع المعجزات: أعني الطبيعة، وكرس نفسك لما يدخل في نطاق الطاقة البشرية الواعية.

ضع الدور الذي يعهد به إليك على الطريق الصحيح فإذا به يمضي قدماً ويزداد اتساعاً وعمقاً ويؤدي في النهاية إلى الإلهام..

الفصل السادس عشر

عند مشارف العقل الباطن

–١–

استهل المدير كلامه بملاحظة مشجعة مؤداها أننا قد فرغنا من الجزء الأكبر من الأعمال التي تهدف إلى إعدادنا إعداداً داخلياً – ثم قال:

كل هذا الإعداد هو تدريب لحالة الإيداع الداخلية في نفوسكم، وهو يساعدكم في العثور على هدفكم الأعلى وعلى خط الفعل المتصل ثم هو يخلق فيكم مهارة فنية نفسية واعية.

تم تصطبغ نبرات صوته بشيء من المهابة والوقار ويقول:

وهو يهديكم في النهاية إلى "منطقة العقل الباطن". ودراسة هذه المنطقة الهامة جزء أساسي من طريقتنا في التمثيل.

إن عقلنا الواعي يرتب ظواهر العالم الخارجي المحيط بنا، ويدخل عليها قدراً معيناً من النظام. وليس ثمة خط واضح يفصل بين التجربة الشعورية والتجربة غير الشعورية. وعقلنا الواعي يعين في كثير من الأحيان الاتجاه الذي يواصل فيه عقلنا الباطن عمله ولذلك كان الهدف الأساسي لمهارتنا الفنية النفسية هو أن تجعلنا في حالة إبداع يتمكن فيها عقلنا الباطن من أن يؤدي وظيفته بطريقة طبيعية.

ومن العدل أن نقرر بأن العلاقة بين المهارة الفنية وبين حالة الخلق والإبداع اللاشعورية هي نفس العلاقة القائمة لحين قواعد اللغة والشعر، ومن سوء الحظ أن تطغى اعتبارات القواعد اللغوية على الاعتبارات الشاعرية. وذلك هو ما يحدث في المسرح في الكثير جداً من الأحيان إلا أننا لايسعنا مع ذلك أن نستغنى عن قواعد

اللغة التي يجب علينا استخدامها لتساعدنا على ترتيب المادة الإبداعية اللاشعورية التي لا يمكنها أن تتخذ صورة فنية إلا بعد تنظيمها.

إن الممثل في الفترة الأولى من دراسته الواعية لدور من الأدوار يتحسس طريقة إلى كنه هذا الدور. دون أن يفهم مطلقاً مايحدث في داخل نفسه هو أو ما هو حادث حوله فهماً جيداً. ولكنه عندما يصل إلى منطقة العقل الباطن فإن روحه تتفتح عيونها، وهنا يتنبه إلى كل شيء حتى إلى التفاصيل الدقيقة. ويصبح للأمر كله معنى جديد كل الجدة، إنه يدرك وجود مشاعر جديدة وتصورات وآراء ووجهات نظر جديدة في نفسه وفي دوره على السواء: إن حياة الإنسان الداخلية – بعد عبوره مشارف العقل الباطن – تتخذ من تلقاء نفسها صورة بسيطة كاملة. لأن طبيعة أعضائنا تتولى عندئذ توجيه مراكز جهازنا الإبداعي الخلاق الهامة كلها. وعقلنا الواعي لايدري من ذلك كله شيئاً إذ أن مشاعرنا نفسها لاتستطيع أن تهتدي إلى طريقها في هذه المنطقة – ومع ذلك فإن الإبداع الحقيقي يستحيل بدونها..

إنني لن أمدكم بأي طرق فنية للسيطرة على العقل الباطن، وإنما أستطيع فقط أن أعلمكم الطريقة غير المباشرة التي تتيح لكم الوصول إليه. والتي تجعلكم تسلمون لسلطانه زمام أنفسكم.

إننا ننظر ونسمع ونفهم ونفكر بطريقة تختلف قبل أن نتخطى مشارف العقل الباطن عنها بعد أن نتخطى تلك المشارف، إننا قبل تخطي تلك المشارف تكون لنا مشاعر ذات – مسحة شبه صادقة. أما بعد ذلك فتكون لنا عواطفنا الصادقة بالفعل. ونحن في أول مشارف العقل الباطن نشعر بحالة تجريدية من حالات الوهم المحدود. أما فيما وراء ذلك أي حينما توغل في منطقة العقل الباطن نفسه. فنشعر بحالة تجريدية من حالات الخيال أكثر انطلاقاً من الحالة الأولى. وحريتنا في الحالة الأولى تكون محدودة في نطاق العقل والتقاليد، أما فيما وراء ذلك فتكون حريتنا حرية جريئة ذات إرادة وفاعلية، ولاتني تمضي إلى الأمام قدماً وهناك في منطقة العقل الباطن هذه تختلف عملية الإبداع في كل مرة تقوم بها من جديد.

وهذا يذكرني بالشاطئ الممتد على المحيط حيث تترامى الأمواج الكبيرة. والأمواج الصغيرة على الرمال فيتراقص بعضها حول أقدامنا، ويصل البعض الآخر إلى ركبتينا بل وقد يوقع بنا في الماء على الرغم منا. في حين تجرفنا الأمواج الكبرى إلى عرض البحر لتعود فتلقي بنا في النهاية إلى الشاطئ مرة أخرى.

ويحدث أحياناً ألا يمس فيض العقل الباطن الممثل إلا مساً طفيفاً ثم يتلاشى وأحيانا أخرى يغمر كيانه جميعاً حاملًا إياه إلى أعماقه، حتى يلتقي به في النهاية إلى شاطئ العقل الواعي مرة أخرى.

إن بكل ما أقوله لكم الآن ليس له وجود إلا في مجال المشاعر فقط لا في مجال العقل والمنطق و يمكنكم أن تفهموه ولذلك أقص عليكم حادثة وقعت علي شخصياً وساعدتني على فهم الحالة التي أصفها، وهي حادثة قد تفي بإفهامكم ما أقصد بدلاً من الاستغراق في الشروح المسهبة.

كنا نتسلى ذات مساء بإجراء مختلف ألعاب التسلية في حفلة أقيمت بمنزل بعض الأصدقاء فقرروا أن يجروا إلي عملية جراحية. من قبيل التفكهة، فأحضروا منضدتين واحدة لإجراء العملية والأخرى لحمل أدوات الجراحة الوهمية، وقد غطيت المنضدتان بالملاءات وجيء بالأربطة والأحواض والأوعية المختلفة.

ولبس الجراحون « ستراتهم البيضاء » كما ألبسوني قميص أبيض من النوع الذي يلبسه المرضى في المستشفيات. ثم أرقدوني على منضدة العمليات ووضعوا عصابة على عيني – وأزعجني سلوك الأطباء المفعم بالرعاية والعناية إذ كانوا يعاملونني وكأني في حالة تدعو لليأس، وكانوا يفعلون كل شيء يجد لا مزيد عليه، وفجأة التمع في ذهني خاطر مر كالبرق إذ ساءلت نفسي: « ماذا يحدث لو أنهم أعملوا مباضعهم في جسدي بالفعل؟ ».

وبعث الشك والترقب القلق في نفسي. وغدت حاسة السمع عندي مرهفة، وحاولت ألا تفوتني حركة أوبادرة وكنت أسمعهم يتهامسون من حولي، ويصبون

الماء و يحركون آلاتهم فيحدثون صليلاً، ومن حين لآخر كان يصدر عن إناء كبير صوت مدو يشبه رنين الأجراس الجنائزية.

ثم همس أحدهم. فلنبدأ.

وإذا بشخص يقبض على معصمي الأيمن بشدة. ثم شعرت بألم غامض تلته ثلاثوخزات حادة.. ووجدتني أرتجف بالرغم مني.. وحك أحدهم معصمي بشيء خشن له رائحة نفاذة. ثم أحيط معصمي بالأربطة، بينما أخذ أشخاص يتحركون من حولي بسرعة وهم يناولون الجراح ما يحتاج إليه.

وأخيراً. وبعد فترة من الصمت طويلة بدءوا يتكلمون بصوت مرتفع، ويضحكون ويهنئوني. ثم نزعت العصابة عن عيني فوجدت على ذراع اليسرى. طفلا حديث الولادة ملفوفًا كله بالشاش، طفلاً صنعوه من يدي اليمني. وكانوا قد رسموا على ظهر يدي وجه طفل أبله بادى السذاجة.

وأنا أسألكم الآن: هل كانت المشاعر التي طافت بي مشاعر صادقة؟ وهل كان إيماني بها إيمانًا حقيقياً، أم أنها كانت من قبيل تلك المشاعر التي ندعوها المشاعر التي تبدو عليها مسحة من الصدق؟.

ويتولى تورتسوف الإجابة على سؤاله، وهو يتذكر أحاسيسه فيقول: لم يكن ذلك بالطبع صدقاً حقيقياً ولا إحساساً حقيقياً بالإيمان،. وإن كنا نستطيع أن نقول تجاوزاً ومن حيث مقتضيات المسرح.. إنني قد عشت تلك المشاعر بالفعل ومع ذلك فلم أكن أؤمن بما كان يحدث لي ذلك الإيمان الذي له كيان متين متماسك، فقد كان هناك تأرجح مستمر مرة إلى الأمام ومرة إلى الوراء بين الإيمان والشك. بين المشاعر الحقيقية وتهشم الإحساس بها. وكنت أشعر طوال الوقت أنه لو أجريت علي عملية جراحية حقيقية لعانيت نفس المشاعر التي عانيتها في أثناء إجراء هذه العملية الوهمية. فا لاشك فيه أن الوهم كان يشبه الواقع إلى حد كبير...

لقد كنت أشعر في لحظات معينة بأن مشاعري هي نفس المشاعر التي كان يمكن لى أن أحس بها لو كان الأمر حقيقياً، فقد كانت تذكرني بأحاسيس مألوفة لدى في واقع الحياة، بل كانت تنتابني نوبات من الشعور بأني سأفقد الوعي، ولو لثوان معدودات وكانت تلك النوبات تختفي لحظة ظهورها تقريباً، إلا أن الوهم قد خلق آثاره وما زلت مقتنع حتى اليوم بأن ما حدث لى ذلك المساء يمكن أن يحدث في واقع الحياة.

ثم اختتم المدير قصته بقوله:

«كانت تلك أول مرة أعاني فيها الحالة التي تترتب على الدخول إلى « منطقة العقل الباطن »..

ومن الخطأ أن نتصور أن الممثل يعيش صورة أخرى من الحقيقة في أثناء قيامه بعمل إبداعي على المسرح، فلو أن هذا هو الحال لعجز كياننا الجسماني والروحي عن احتمال مقدار الجهد الملقي على عاتقه.

ونحن نعيش على المسرح – كما تعلمون – على ذكرياتنا الانفعالية المستمدة من وقائع الحياة، وفي الأحيان ترقى هذه الذكريات إلى درجة من الوهم تجعلها تبدو كالحياة نفسها، ومع أن نسيان النفس تمام النسيان والإيمان الذي لا يتزعزع بما يجري على المسرح شيء ممكن، فإنه شيء قلما يحدث. فنحن نعرف أن ثمة لحظات متفرقة – لحظات تتفاوت طولاً وقصراً ينغمس فيها الممثل في « منطقة العقل الباطن »، بيد أن الصدق ومظهر الصدق الإيمان والاحتمال يتناوبان الظهور في غير هذه اللحظات. فيظهر أحدهما ثم يختفي بينما يظهر الآخر ثم يختفي وهكذا.

إن القصة التي قصصتها عليكم الآن، هي مثل على التطابق الذي يوجد بين الذكريات العاطفية وبين المشاعر التي يتطلبها الدور، والتشابه الناتج من هذا التطابق يقرب الممثل من الشخصية التي يصورها، وفي مثل هذه الظروف يشعر

الفنان المبدع باندماج حياته في حياة دوره. وأن حياة دوره هي نفسها حياته الشخصية. ويؤدي هذا الاندماج إلى حدوث تحول في شخصية الممثل يشبه المعجزة. وهنا يصمت تورتسوف لحظات قليلة يستغرق في أثنائها في التأمل ثم يقول:

«وثمة أشياء أخرى غير هذا التطابق بين الحياة الواقعية والدور التمثيلي من شأنها أن تدخلنا إلى « منطقة العقل الباطن »، ففي كثير من الأحيان يقع حادث خارجي بسيط لا علاقة له البتة بالمسرحية أو الدور أو ظروف الممثل الخاصة به، فيبعث في المسرح فجأة موجة من الحياة الحقيقية. ويدفعنا في الحال دفعة إلى حالة إبداع لاشعورية.

ويجيبه المدير: أي شيء حتى وإن كان سقوط منديل أو انقلاب أحد الكراسي. فإن وقوع حادث حقيقي في جو المسرح الذي تجرى فيه كل الأمور بناء على خطة مرسومة. يشبههبوب نفحة من الهواء النقي في غرفة فاسدة الهواء. إذ يضطر الممثل إلى التقاط المنديل أو الكرسي بطريقة تلقائية لأنه لم يتدرب على ذلك في المسرحية. فهو لا يفعل ذلك بوصفه ممثلاً ولكن بوصفه إنساناً عادياً. وهذا يخلق شيئًا من الصدق يجد الممثل نفسه مضطراً بسببه إلى الإيمان به. ويبرز هذا الصدق باعتباره شيئاً يختلف تمام الاختلاف عما يحيط بالممثل من أشياء تقليدية مكيفة. وبالأحرى تجري وفقاً لخطة موضوعة وإعداد سابق، وفي وسع الممثل أن يدمج تلك اللحظات العرضية الحقيقية في دوره أو أن يستبعدها إذا يمكنه أن ينظر إليه بوصفه ممثلاً ويمكنه أن يدمجها بوصفه هذا في الإطار العام لدوره.. كما يمكنه أن يخرج من دوره لحظة، ويتخلص من الحدث الطارئ الدخيل ثم يعود إلى تقاليد المسرح ويواصل فعله – أعني تمثيله – الذي انقطع.

إن الممثل إذا استطاع أن يؤمن حقاً بالحادث التلقائي (وبالأحرى الحادث الذي يقع من ذات نفسه دون أن يرد في خطة الإخراج) وأن يستخدمه في دوره فإن هذا سوف يساعده بلاشك. لأنه سوف يهديه إلى الطريق المؤدي إلى «

مشارف العقل الباطن ».

إن أمثال هذه الأحداث العارضة تعمل في كثير من الأحيان عمل شوكة الأنغام التي تصدر عنها نغمة حية تحملنا حملاً على التحول من الزيف والتصنيع إلى الصدق، بل إن لحظة واحدة من تلك اللحظات يمكن أن توجه البقية الباقية من الدور الوجهة الصحيحة.

من أجل هذا يجب أن تتعلموا كيف تقدرون مثل هذه الأحداث حق قدرها. وتدعوها تفلت من أيديكم ودربوا أنفسكم على استخدامها بحكمة عند وقوعها من تلقاء نفسها، فإنها وسيلة ممتازة من وسائل الاقتراب إلى العقل الباطن.

– ٢ –

استهل المدير حديثه اليوم بقوله:

كنا – حتى هذه اللحظة – نبحث في موضع الأحداث الطارئة العرضية التي يمكن استخدامها كوسيلة للاقتراب من العقل الباطن. بيد أنه لا يسعنا أن نتخذها أساساً نرتب عليه قواعد عامة: فما الذي يمكن أن يفعله الممثل إذا لم يكن واثقاً من النجاح في هذه الناحية؟.

ليس أمامه سوى الاستعانة بوسيلة فنية نفسية من الوسائل الشعورية التي يمكنه بواسطتها أن يذلل الطريق ويهيئ الظروف الملائمة للاقتراب من "منطقة العقل الباطن" ولكي تفهموا ما أرمي إليه بطريقة أكثر وضوحاً أضرب لكم المثل الآتي:

أرجوكما ياكوستيا وفانيا أن تمثلا أمامنا المشهد الأول من تدريب «النقود المحترقة » وأرجو أن تتذكروا أن كل عمل إبداعي ينبغي أن يبدأ بعملية استرخاء أولاً وقبل كل شيء. ولذلك فإني أرجوكما أن تجلسا في وضع مريح وأن توفرا الطمأنينة لنفسيكما، كما لو كنتما في المنزل تماماً.

وعند ذلك صعدنا إلى المنصة، وامتثلنا لما أمرنا به.

ويصيح بنا من موضعه في الصالة: هذا لا يكفي... استرخيا أكثر! بل استشعرا الراحة وخلو البال أكثر مما تكونان في بيتكما. لأننا هنا لانعالج أمراً واقعاً، وإنما نعالج الوحدة أمام الجمهور (أو إشعار أنفسنا بالوحدة وإن كنا أمام الجمهور) ولذا يجب أن ترخيا عضلاتكما أكثر فأكثر - وأن تقللا من ذلك التوتر البادي عليكما بمقدار خمسة وتسعين في المائة.

ولعلكما تظنان أني أغالي في تصوير مبلغ هذا التوتر الذي يبدو عليكما. كلا.. ليس الأمر أمر مبالغة بالطبع، فإن الجهد الذي يبذله الممثل عندما يقف أمام جمهور كبير.. جهد لا يمكن تقديره لعظمه، وأسوأ ما في الأمر أن كل هذا الجهد يبذل دون أن يلحظه الممثل، ودون أن يحتاج إليه أو يفكر فيه،ولذلك فلا تترددا في التخلص من أكبر قدر ممكن من ذلك التوتر. وليس ثمة ما يدعوا إلى الظن بأن مايبقي فيكما من جهد هو أقل مما تحتاجان إليه، وأنتما مهما قللتها من توتر عضلاتكما فلن يكون ذلك بالقدر المطلوب أبداً.

ويسأله أحدهم: وأين يكون الحد الفاصل - في رأيك - بين الحالتين؟

ويجيبه المدير: ستنبئك حالتك الجسمية والنفسية ذاتها بما هو صواب وستزداد مقدرتك على الإحساس بما هو صادق وسوي وذلك عندما تصل إلى الحالة التي نسميها نحن «أنا كائن »، و بالأحرى كينونة الممثل في دورة أو عيشه فيه.

وكنت في تلك اللحظة أشعر أنه لا يمكن لتورتسوف أن يطلب مني أن أكون في حالة أشد استرخاء من الحالة التي كنت فيها، ومع ذلك فقد استمر يطالب بالمزيد من الاسترخاء وإزالة التوتر.

وكانت النتيجة أنني بالغت في ذلك فوصلت إلى حالة من الخمول والتبلد. وذلك مظهر آخر من مظاهر الجمود العضلي كان يتعين على أن أقاومه. ولكي أنجح في ذلك أخذت أغير أوضاع جسمي، وأحاول التخلص من الضغط عن طريق

الفعل، وانتقلت من إيقاع سريع عصبي إلى إيقاع بطيء يكاد يغلب عليه الكسل.

ولم يلحظ المدير ما كنت أفعل فحسب، بل لقد أبدى موافقته قائلاً:

عندما يبذل الممثل جهداً زائداً عن الحاجة يكون من المستحسن أحياناً أن يسلك في عمله سلوكاً أكثر خفة وأقل اتزاناً وصرامة، وهذه طريقة أخرى لعلاج التوتر.

إلا أنني كنت لاأزال عاجزاً عن التوصل إلى حالة الهدوء والراحة التي أشعر بها وأنا مستلق في تراخٍ على اريكتي في المنزل.

وعندئذ طالب تورتسوف بالمزيد من الاسترخاء. ثم ذكرنا بأنه لا ينبغي أن نسعى إلى الاسترخاء لذات الاسترخاء، وذكرنا بالمراحل الثلاث: التوتر والاسترخاء والتبرير.

وكان المدير محقاً. لأني كنت قد نسيت تلك المراحل وما إن أصلحت من خطئي حتى أحسست بتغير كامل يغشاني إذ ألقيت كياني كله ينجذب إلى الأرض ووجدتني أغوص في المقعد الذي كنت أرقد عليه تقريباً، وبدا لي في تلك اللحظة أن معظم التوتر الذي كنت أشعر به قد تلاشى ومع ذلك لم أكن أشعر بنفس الحرية التي يشعر بها الإنسان في الحياة العادية، فماذا كان السبب ياترى؟ وعندما توقفت لكي أحلل الظرف الذي أنا فيه وجدت أن انتباهي كان مشدود متوتراً، وأنه بذلك يحول بيني وبين الاسترخاء، وقد قال المدير معلقاً على هذا:

إن الانتباه المتوتر المشدود يشل حريتك بقدر ماتشلها التقلصات العضلية وعندما تكون طبيعتك الداخلية أسيرة ذلك الانتباه، فإن تطور العمليات اللاشعورية داخل نفسك لا يمكن أن يتم بطريقة سوية، فيجب عليك إذن أن تحقق حريتك الداخلية كما يجب عليك أن تحقق استرخاءك الجسماني .

ويتدخل فانيا بقوله: يخيل إلى أن الممثل يجب أن يلغي خمسة وتسعين في المائة من انتباهه ذلك المشدود المتوتر أيضاً.

ويقول المدير: « بالضبط » فإن زيادة التوتر الناجمة عن الانتباه المرهف تعادل زيادة التوتر الناجمة عن التقلص العضلي وإن كانت معالجة التوتر الناجمة عن الانتباه تكلفك قدراً أكبر من الحذق والمهارة لأنك إذا قارنت أنسجة النفس بالعضلات وجدت أنها كخيوط العنكبوت بالقياس إلى الحبال الغليظة وتلك الأنسجة يسهل تمزيقها فرادى ولكنك تستطيع أن تغزل منها حبالاً متينة بضمها بعضها إلى بعض بيد أنه يجدر بك أن تتناولها برقة عندما تشرع في غزلها للمرة الأولى.

وهنا يسأله واحد من الطلبة: كيف يمكننا أن نعالج التشنجات الداخلية ويجيبه المدير بنفس الطريقة التي تعالج بها التقلصات العضلية إذ تبحث أولاً عن نقطة التوتر ثم أحاول تخفيفه وأخيراً تتخذ فرضاً مناسباً أساساً لتحررك منه.

عليك أن تفيد من هذه الحقيقة البديهية وهي أنه غير مسموح لانتباهك بالتطواف في أرجاء المسرح بل يجب أن يكون مركزاً في دخيلة نفسك فعليك أن توجهه إلى موضوع جدير بالاهتمام شيء يعينك على أداء تمرينك وبعبارة أخرى ينبغي أن توجه انتباهك إلى هدف أو فعل جذاب.

وأخذت أستعرض الأهداف التي يتضمنها تمريننا وأستعرض جميع الظروف التي يقدمها المشهد وأطوف بذهني خلال الحجرات جميعها وعندئذ حدث شيء لم أكن أتوقعه إذ وجدت نفسي في حجرة غريبة علي ولا عهد لي بها ووجدت فيها شخصين مسنين فإذا هما والدا زوجتي. وقد أثرت في هذه المفاجأة التي لم تكن تخطر لي على بال وأربكتني. إذ كان من شأنها أن تزيد مسئولياتي تفاقماً. فهذان إنسانان يجب أن أكدح من أجلهما أيضاً. وبهذا يكون من واجبي أن أوفر طعاماً لخمسة أشخاص بالإضافة إلى نفسي وزاد هذا في أهمية عملي، وفي اهتمامي بمراجعة الحسابات في اليوم التالي وقيامي أنا نفسي بالنظر في الوثائق والمستندات بلا إبطاء، ثم جلست في المقعد وأخذت أعبث بقطعة من الدوبارة بين أصابعي في حالة عصبية.

وهنا هتف تورتسوف معرباً عن رضاه: كان هذا جميلاً لقد كان تحرراً حقيقياً منالتوتر. وأستطيع الآن أن أؤمن بكل ما تفعله وكل ما تفكر فيه. حتى إن كنت لا أدري ما يدور بخلدك على وجه الدقة.

وكان المدير محقاً، فعندما تأملت حالة جسمي وجدت عضلات خالية من التوتر. وكان من الجلي أنني وصلت إلى المرحلة الثالثة بطريقة طبيعية وذلك بجلوسي في مكاني واكتشافي الأساس حقيقي لما كنت أعمل.

وعندئذ سمعته يقول في صوت رقيق لقد وصلت الآن إلى الصدق الفني الحقيقي والإيمان بأفعالك. وأنت الآن في الحالة التي تعبر عنها بعبارة «أنا كائن » إنك الآن على الأعتاب ولكن لا تتسرع بل استخدم بصيرتك للنفاذ إلى نهاية كل فعل تقوم به ثم أدخل فكرة جديدة إذا كان ذلك ضرورياً. قف... لماذا ترددت إذن؟».

وكان من السهل أن أعود إلى الطريق السوي لم يكن علي إلا أن أقول لنفسي:

افترض أنهم اكتشفوا عجزاً كبيراً في الحسابات قد يكون معنى هذا مراجعة جميع الدفاتر والمستندات فيالها من مهمة ثقيلة على النفس. وما أسمج قيامي بها أنا وحدي وفي هذه الساعة المتأخرة من الليل... !

وإذا بي أخرج ساعتي من جيبي بطريقة آلية. لقد كانت الساعة الرابعة: ولكن ياترى هل كانت الرابعة مساءاً أم صباحاً؟ ومضت لحظة افترضت فيها أنها الرابعة صباحاً. فاضطربت نفسي واندفعت بوحي من غريزتي إلى مكتبي و بدأت أعمل بطريقة محمومة.

وفي تلك اللحظة تناهى إلى سمعي صوت تورتسوف وهو يعلق محبذاً على ما أفعل. ويوضح للطلبة أن هذا هو الطريق الصحيح الموصل إلى العقل الباطن، ولكنني لم أعر ذلك التشجيع أي اهتمام إذ لم أكن بحاجة إليه لأنني كنت أعيش

حقاً على خشبة المسرح وكنت أستطيع أن أفعل كل مايحلولي..

ولما كان المدير قد حقق أهدافه التعليمية. فقد كان من الواضح أنه يوشك أن يستوقفني. بيد أنني كنت حريصاً على المضي في مزاجي الإبداعي الذي وصلت إليه فمضيت قدماً فيما كنت أفعل.

ويقول المدير للطلبة الآخرين: « أوه هل ترون؟ هذه موجة كبيرة، إلا أن هذا أيضاً لم يكفني، إذ كنت أريد أن أزيد موقفي تعقيداً وأرفع من حرارة انفعالاتي. ولذا وجدتني أضيف صعوبة جديدة: اختلاساً جسيماً في حساباتى. وما إن رضيت بهذا الاحتمال حتى تساءلت: وماذا يمكنني أن أفعل الآن؟ وكانت هذه الفكرة وحدها كافية لأن تجعل قلبي يخفق بشدة حتى يكاد يثب من صدري.

وسمعت تورتسوف يعلق على الموقف قائلاً: «لقد وصلت المياه الآن إلى خصره.»

وصحت أنا في عصبية: « ماذا يمكنني أن أصنع؟ لابد أن أعود إلى مكتبي » ثم اندفعت إلى البهو الخارجي، وعندئذ تذكرت أن المكتب مغلق فعدت أدراجي. وأخذتأذرع غرفتي جيئة وذهاباً. وأنا أحاول أن ألم شعث أفكاري: وأخيراً جلست في ركن مظلم من أركان الحجرة لأدبر لنفسي مخرجاً.

واستطعت أن أتخيل بعض أشخاص قساة يراجعون الدفاتر ويعدون النقود. ثم شرعوا يستجوبوني ولكنني لم أكن أعرف بماذا أجيب فقد تملكني طائف من اليأس حال بيني وبين الاعتراف بكل شيء..

ثم اتخذوا قراراً من شأنه أن يحطم مستقبلي، ودونوه في أوراق التحقيق ثم وقفوا جماعات يتهامسون. بينما انزويت أنا في ركن قصي كالمنبوذ، ثم تتابعت الأحداث استجواب، فمحاكمة، ففصل من العمل، فمصادرة أملاكي فضياع بيتي.

وفي هذه اللحظة سمعت المدير يقول: « إنه الآن قد أوغل في يم العقل الباطن الطامي »..

ثم إذا هو ينحنى فوق الأضواء الأرضية ويقول لي بصوت ملؤه الرقة لاتتسرع وامض في طريقك حتى النهاية.

ثم التفت إلى الطلبة مرة أخرى ولفت أنظارهم إلى أنهم يستطيعون بالرغم من أني كنت ساكناً لا أتحرك أن يدركوا عاصفة الانفعالات التي تضطرم في صدري.

وكنت أسمع هذه الملاحظات. ولكنها لم تؤثر فيما كنت أفعل على المنصة ولم تبعدني عنه. فقد كانت رأسي في تلك النقطة تدور من فرط الانفعال. لأن دوري وحياتي نفسها كانا قد اختلطا وتمازجا إلى حد أنهما كانا يبدوان شيئاً واحداً.. ولم أكن أدري أين يبدأ هذا.. وأين تنتهي تلك. ثم إذا يدى تتوقف عن العبث بالدوبارة وإذا بي أجمد ولا أبدي حراكاً..

هنا يقول تورتسوف شارحاً موقفي: إن صاحبكم الآن في أعمق أعماق اليم.

ولست أعرف ماذا حدث منذ تلك اللحظة فما بعدها. كل ما كنت أعرفه هو أنني كنت أجد سهولة ولذة في إدخال العناصر الجديدة بمختلف أنواعها على موضوع التمرين. فقررت من جديد أن من واجبي أن أذهب إلى المكتب ثم إلى المحامي.

وربما أكون قد قررت أنه لابد من الحصول على مستندات معينة لأبرئ ساحتي، ولذلك شرعت أفتش في جميع الأدراج..

وعندما فرغت من التمثيل قال لي المدير بلهجة كلها جد:

من حقك الآن أن تقول: إنك قد اهتديت إلى أعماق العقل الباطن عن طريق تجربتك الخاصة. ويمكننا أن نجري تجارب مماثلة باستخدامنا أي عنصر من عناصر المزاج الروحي الخلاق. بوصفه نقطة انطلاق ومن هذه العناصر الخيال والافتراضات أو الرغبات والأهداف (إذا هي حددت تحديداً جيداً) أو الانفعالات (إذا هي استثيرت بطريقة طبيعية) وتستطيع أن تبدأ بمختلف الافتراضات والتصورات. فإذا أدركت صدق مسرحية من المسرحيات فإن ذلك

يستتبع بالطبع إيمانك بها وشعورك « بحالة أنا كائن » والشيء الهام الذي ينبغي ألا يغرب عن بالك في جميع هذه المركبات هو أنه يجب عليك أيا كان العنصر الذي وقع عليه اختيارك لكي تبدأ منه أن تسير به إلى أقصى ماينطوي عليه من إمكانيات وأنت قد عرفت من قبل أنك عندما تختار أياً من هذه الحلقات المكونة لسلسلة الإبداع فإنك تشدها جميعًا في سلك واحد.

وكنت وأنا أسمع هذا أشعر بنشوة غامرة، لا لأن المدير كان قد أثنى علي بل لأنني قد شعرت مرة أخرى بالإلهام الخلاق، وعندما اعترفت بذلك لتورتسوف قال مبيناً لي جلية الأمر: إنك لاتستخلص النتيجة الصحيحة من درس اليوم لقد حدث شيء أهم بكثير مما تظن؛ إن مجيء الإلهام لم يحدث إلا صدفة. وهذا أمر لاتستطيع أن تعتمد عليه وإنما تستطيع أن تعتمد على ما حدث بالفعل والمهم هو أن الإلهام لم يحدث من تلقاء نفسه بلأنت الذي تسببت في حدوثه بتمهيد الطريق له وهذه النتيجة أهم من غيرها بمراحل.

إن النتيجة المرضية التي يمكننا استخلاصها من درس اليوم هي أنه أصبح لديكم الآن المقدرة على خلق الظروف المواتية لظهور الإلهام ولذلك ينبغي لكم أن تركزوا تفكيركم فيما يبعث الحياة في قواكم الإبداعية الداخلية فيما يؤدى إلى تحقيق المزاج النفسي الداخلي الخلاق في نفوسكم. فكروا في هدفكم الأعلى وفي خط الفعل المتصل الذي يؤدي إلى ذلك الهدف. وباختصار انتبهوا لكل ما يمكن أن يخضع لإشراف العقل الواعي وما يهديكم إلى العقل الباطن. وذلك هو أفضل تمهيد ممكن للإلهام ولكن لا تحاولوا قط الوصول إلى الإلهام من أجل الإلمام بطريقة مباشرة فإن ذلك من شأنه أن ينتهي بكم إلى الالتواء الجسماني والتثني المفتعل وإلى عكس كل ما ترغبون فيه.

وفي هذه اللحظة اضطر المدير لسوء الحظ أن يؤجل إكمال البحث في الموضوع إلى الدرس التالي.

-٣-

ثم واصل تورتسوف اليوم تلخيص النتائج التي أسفر عنها درسنا السابق فاستهل حديثه بقوله:

لقد ضرب لكم كوستيا مثالاً عملياً للكيفية التي يمكن بها للطريقة النفسية الفنية الواعية أن تبعث الحياة فيما للطبيعة من قوى إبداعية لاشعورية. ولقد بدأ عمله كما ينبغي له أن يبدأ. وذلك بتخليص عضلاته من التوتر، وكان انتباه كوستيا مركزاً على جسمه، ولكنه حول انتباهه هذا بمهارة إلى الظروف التي يفترض التمرين وجودها، ثم ساعدت أمور معقدة داخلية جديدة على تبرير جلوسه هناك على خشبة المسرح دون أن تبدو منه حركة واحدة، وكان هذا الأساس الذي بنى عليه سكونه سبباً في تخليص عضلاته من التوتر تخليصاً تاماً. وبعد ذلك ابتكر كوستيا شتى الظروف الملائمة لحياته المتخيلة فأضفت تلك الظروف مزيداً من الحياة على جو التمرين بأكمله، وزادت من حدة الموقف بما خلقته من نتائج مفجعة قد يتمخض عنها، وكان هذا سبباً لشعوره بعواطف وانفعالات حقيقية.

ولعلكم تتساءلون: وما الجديد في كل هذا؟ فأجيبكم قائلاً: إن الاختلاف جدضئيل. كما أنه يعود إلى أنني أجبرته على المضي في كل عمل إبداعي إلى نهايته القصوى هذا كل ما في الأمر.

وهنا يصيح فانيا فجأة: وكيف يمكن أن يكون ذلك كل شيء؟

فيجيبه المدير قائلاً: بمنتهى البساطة فما عليك إلا أن تمضي بكل عناصر حالة الإبداع الداخلية وقواك المحركة الداخلية وخط الفعل المتصل إلى أقصى ما تحتمله طاقتك الإنسانية (لاطاقتك المفتعلة) فإذا بك تشعر بالضرورة بحقيقة حياتك النفسية. فضلاً عن عدم استطاعتك مقاومة الإيمان بها.

ثم هل لاحظت أنه في كل مرة يتولد فيها هذا الصدق يتولد فيها إيمانك به بطريق لا دخل لإرادتك فيها كما تجد أن العقل الباطن وأن الطبيعة يبدءان عملهما؟

وعند ذلك فعندما تصل وسائلك النفسية الواعية إلى أقصى مداها تصبح التربة معدة للعمليات اللاشعورية المنبعثة من الطبيعة.

كما أود أن تدركوا مدى ما لهذه الإضافة الجديدة من أهمية!

إن من السار جداً أن يتصور المرء أن كل عمل صغير من الأعمال الإبداعية يتسم بالأهمية والسمو والتعقيد ولكننا نجد أن مما لاشك فيه أن أصغر فعل أو إحساس أو أبسط الوسائل الفنية لا يمكن أن يصبح لها مغزى عميق على المسرح إلا إذا سرنا بها إلى أقصى ما تنطوي عليه من إمكانيات أي إلى حدود الصدق والإيمان الإنسانيين والشعور بأننا نعيشها حقًّا وأنها تصدر عنا نحن (وليس عن الشخصية التي نصورها فحسب). فإذا وصلت إلى هذا المستوى وجدت كل كيانك النفسي والجسمي يقوم بوظيفته بطريقةطبيعية كما يقوم بها في الحياة سواء بسواء. وبصرف النظر عن الحالة الخاصة الناشئة عن اضطرارك إلى القيام بعملك الإبداعي أمام الجمهور.

إنني عندما آخذ بيدكم – أنتم المبتدئين – إلى «أعتاب العقل الباطن » فإنني أنهج في ذلك خطة تتعارض تمام التعارض وكثيراً من الخطط يتبعها كثير من الأساتذة لأني أعتقد أنه ينبغي لكم أن تمروا بهذه التجربة وأن تستخدموها – في جميع ما تقومون به من تدريبات وتمارين – وأنتم تعالجون « عناصركم » الداخلية وحالتكم الخلاقة الداخلية.

أريد أن تحسوا من البداية ولو لفترات قصيرة بذلك الشعور الرائع الذي يخامر الممثلين عندما تعمل قواهم الخلاقة بطريقة صادقة ولاشعورية. هذا فضلاً عن أن ذلك شئ يجب أن تتعلموه من واقع مشاعركم، وليس عن طريق دراستكم لأي نظرية من النظريات، وستعلمكم التجربة كيف تحبون هذه الحالة وكيف تسعون دائماً للوصول إليها.

وعند ذلك بادرت قائلاً: أستطيع أن أفهم أهمية ما قلته لنا الآن، ولكنك لم

توف الأمر حقه من الشرح، ولذا أرجوك أن تدلنا الآن على الوسائل الفنية التي يمكننا بواسطتها أن نمضي بأي عنصر من العناصر إلى حده الأقصى.

فقال تورتسوف:

بكل سرور. يجب عليكم بادئ ذي بدء أن تكتشفوا الصعوبات وأن تعرفوا كيف تذللونها هذا من جهة، ومن جهة أخرى يجب عليكم أن تبحثوا عما يمكن أن يسهل عليكم وسأبدأ بمناقشة الصعوبات أولاً.

إن أهم صعوبة – كما تعلمون – هي الظروف الشاذة التي يتم فيها العمل الإبداعي الذي يقوم به الممثل إنه عمل يجب أن يتم أمام الجمهور ووسائل التغلب على هذه المشكلة مألوفة لديكم، إذ يجب أن تحققوا حالة إبداعية صحيحة افعلوا ذلك أولاً وقبل كل شيء وعندما تشعرون أن قواكم الداخلية متأهبة وفروا لها ذلك المنبه الصغير الذي تحتاج إليه لكي تبدأ القيام بوظيفتها.

وهنا يهتف فانيا قائلًا: هذا بالذات هو مالا أفهمه.. كيف تنفذ ما يقول؟

ويرد المدير على تساؤله بقوله: بإدخال حادث طبيعى غير متوقع، بإضافة لمسة من الواقع ولا يهم أن يكون ذلك الحادث نفسياً أو جسمانياً، وإنما الشرط الوحيد أن يمت بصلة إلى الهدف الأكبر، وأن يربطه بخط الفعل المتصل رباط قوي فيبعث وقوعه بطريقة مفاجئة النشاط في نفسك، وتندفع طبيعتك إلى الأمام.

وعاد فانيا يسأله من جديد: ولكن أنى لي بهذه اللمسة الخفيفة من الصدق؟ فقال تورتسوف تستطيع أن تجدها في كل مكان في أحلامك أو في أفكارك أو فيما تفترضأو تحس أو في عواطفك أو رغباتك أو أفعالك الصغيرة سواء أكانت داخلية أوخارجية أو في مزاجك النفسي، أو في نبرات صوتك، أو في تفصيل لا يكاد يلحظ من تفصيلات الأثاث أو المناظر أو في طريقة الحركة.

وماذا يحدث بعد ذلك؟

ستشعر بالدوار لفرط سرورك بحدوث اندماج مفاجئ وتام بين حياتك وبين

الدور الذي تقوم به وقد لا يدوم ذلك طويلاً، ولكنك لن تستطيع في الفترة التي يدومها ذلك الاندماج أن تميز بين شخصيتك وبين الشخصية التي تقوم بتصويرها.

وبعد ذلك سيقودك الصدق والإيمان – كما سبق أن قلت لكم – إلى منطقة العقل الباطن، ومن ثمة يسلمانك إلى قوة الطبيعة.

ثم توقف المدير لحظة قصيرة استطرد، بعدها قائلًا:

ولكن ثمة صعاب أخرى تعترض طريقكم وإحدى هذه الصعاب هي الغموض، إذ قد يكون الموضوع الإبداعي الذي تنطوي عليه المسرحية غامضاً أو قد تكون خطة الإخراج والتنفيذ غير واضحة المعالم فيعد أحد الأدوار إعداداً خاطئاً أو تكون أهدافه غير محددة، أو قد يكون الممثل غير واثق من وسائل التعبير التي اختارها. وآه لو تعلمون إلى أي حد يمكن للشك وعدم القطع برأي أن يعوقا طريقكم! إن الطريقة الوحيدة لعلاج هذا الموقف هي إيضاح كل مايفتقر إلى الإحكام والضبط.

وإليكم خطراً آخر من الأخطار التي تواجهكم: إن بعض الممثلين لا يدركون إدراكاً كاملاً أوجه النقص والقصور التي فرضتها عليهم الطبيعة ومن ثمة يتصدون لمشاكل تعجز قواهم عن إيجاد حل لها: فالممثل الهزلي يرغب في تمثيل المآساة، والرجل الذي تقدمت به السن يرغب في تمثيل أدوار الفتي الأول ويتوق الرجل البسيط إلى أدوار البطولة، كما تتوق الممثلة التي تقوم عادة بدور الخادمة اللعوب إلى القيام بالأدوار المؤثرة. ولا يمكن أن يتمخض هذا إلا الافتعال والعجز والتمثيل الآلي المصبوب في قوالب جامدة. وهذه بدورها قيود تعوقكم، ووسيلتكم الوحيدة للخلاص منها هي دراسة فنكم ودراسة أنفسكم في ضوء مقتضيات هذا الفن.

وثمة صعوبة أخرى كثيراً ما نقابلها، وهي التي تنشأ من التزمت في القيام بالعمل والمبالغة في بذل الجهد، فترى الممثل يلهث ويجهد نفسه للتعبير تعبيراً خارجياً عن شيء لا يحسه إحساساً حقيقياً، وكل مانستطيع صنعه في هذه الحالة هو أن ننصح الممثل بألا يرهق نفسه إلى هذا الحد.

كل هذه صعاب يجب عليكم أن تتعلموا كيف تتعرفون عليها أما الجانب الإنشائي، أو بالأحرى مناقشة ما من شأنه أن يعينكم على الوصول إلى أعتاب العقل الباطن فمسألة معقدة لايتسع لها وقتنا اليوم.

– ٤ –

قال لنا المدير وهو يبتدئ درسنا اليوم: هانحن أولاء قد وصلنا إلى الناحية الإيجابية، أي إلى الظروف والوسائل التي تعين الممثل في عمله الإبداعي وتوجهه إلى أرض الميعاد أعني منطقة العقل الباطن ومن الصعوبة بمكان التحدث عن هذه المنطقة فهي لا تخضع دائماً للمنطق. فماذا نستطيع أن نفعل إذن؟ نستطيع أن ننتقل إلى مناقشة الهدف الأعلى وخط الفعل المتصل (أو الخط الذي يلتزمه موضوع الرواية فلا يخرج منه ولا يحيد عنه).

وهنا أخذ الطلبة يتساءلون في حيرة، ولماذا ننتقل إلى هذين الموضوعين؟ لماذا وقع اختيارك عليهما؟ وما العلاقة بينها وبين موضوع بحثنا؟

ويجيبهم المديربقوله: اخترتهما بخاصة لأن تكوينهما يتم غالباً في العقل الواعي، كما أنهما شيء منطقتي معقول وستنكشف لكم أسباب أخرى لهذا الاختيار في درسنا اليوم.

وبعد ذلك طلب مني ومن بول أن نقوم بأداء الجزء الأول من افتتاحية المشهد الأول بين ياجو وعطيل.

فأخذنا أهبتنا ثم قمنا بتمثيل ذلك الجزء بانتباه مركز ومشاعر داخلية صحيحة. ولم يلبث تورتسوف أن وجه إلينا السؤال التالي: ما الذي يتجه إليه هدفكم الآن.

فأجابه بول قائلاً: هدفي الأول هو أن أسترعي انتباه كوستيا. وقلت أنا شارحاً موقفي: كنت أركز انتباهي إلى فهم مايقوله بول، وكنت أحاول أن أستبطن مضمون إشارته وأقواله.

ويقول المدير متهكماً: وإذن فقد كان أحدكما يحاول أن يسترعي انتباه الآخر كي يجتذب نظره إليه، بينما كان الآخر يحاول أن ينفذ إلى صميم الإشارات والأقوال الموجهة إليه ويتخيلها كي ينفذ إلى صميم تلك الإشارات ويتخيلها!

ونجيب نحن بلهجة احتجاج شديدة: «كلا بالتأكيد ».

فقال: ولكن هذا هو كل ما كان يمكن أن يحدث ما لم يوجد هدف أعلى وخط فعل متصل بالنسبة للمسرحية كلها. إن عملكما ذاك لايسمح إلا بوجود أشياء فردية لا رابط بينها، وأنتما تقومان بكل منها من أجلها هي من أجل الرواية.

والآن أعيدا تمثيل نفس المشهد وأضيفا إليه المشهد التالي حيث يداعب عطيل ياجو. ونفذنا ما طلبه تورتسوف، وعندما فرغنا إذا هو يسألنا مرة أخرى عن هدفنا فقلت أجيبه: الاستمتاع بلحظة فراغ لذيذة.

– وماذا كان مآل هدفك السابق، أي الرغبة في فهم ما يقوله زميلك؟

– لقد ضاع واختفى في طيات الخطوة التالية التي كانت أهم من سابقتها.

– والآن أعيدا ما قمتما به إلى النقطة التي وصلتما إليها مع إضافة جزء جديد: الإيعازات الأولى للغيرة..

فصدعنا بالأمر وحددنا هدفنا بطريقة ساذجة باعتباره السخرية من سخافة قسم ياجو.

وسألني المدير من جديد: والآن أين أهدافك السابقة؟

وأوشكت أن أجيب بأن الهدف الذي تلاها والذي يفوقها أهمية قد طغى عليها هي الأخرى، بيد أنني أمعنت التفكير في هذا الجواب فآثرت الصمت.

فقال المدير: ماذا حدث؟ ما الذي يشغل بالك؟

فقلت: يشغل بالي أن موضوع السعادة ينتهي فجأة عند هذه النقطة من المسرحية، ويبدأ موضوع جديد هو: موضوع الغيرة..

فقال تورتسوف مصححاً: إنه لا ينتهي فجأة وإنما يتغير بتغير الظروف في المسرحية، إذ يمر الخط – خط الموضوع – بفترة قصيرة من السعادة يستمتع بها عطيل الذي لم يمض على زواجه زمن طويل، فنجده يتبسط مع ياجو ثم تستولي عليه الدهشة والفزع والشك وإلا أنه يدفع عن نفسه الفاجعة التي توشك أن تنقض عليه، ويهدئ لواعج الغيرة ويعود إلى ما كان فيه من سعادته السابقة..

وأمثال هذه التقلبات النفسية مألوفة لدينا في واقع الحياة، إذ تجري الحياة هادئة سلسة وفجأة يعكر صفوها الشك وخيبة الأمل والحزن، ثم يمر الزمن وتنقشع تلك الغيوم ويعود الصفاء مرة أخرى.

فليس في هذه التغييرات ما يخيف، بل ينبغي لكم – على العكس من ذلك – أن تتعلموا كيف تستغلونها أحسن استغلال، وتزيدون من قوتها وهذا عمل يسهل القيام به في الحالة التي نواجهها الآن، فما عليكم إلا أن تتذكروا المراحل الأولى من قصة الغرام بين عطيل وديدمونة، والماضي القريب بسعادته الغامرة، ثم تقابلوا ذلك كله بما يعده ياجو من ألم مبرح وتعذيب للمغربي..

وهنا قال فانيا: ولكني لست أفهم ما تعنيه تماماً.. ما الذي ينبغي أن نتذكره من ماضي عطيل وديدمونة؟

ويجيبه المدير بقوله: فكر في تلك المقابلات الأولى الرائعة في منزل برابانسيو وفي حكايات عطيل والمقابلات التي كانت تتم سراً، ثم في اختطاف العروس وإتمام الزواج، وفراقهما في ليلة الزفاف، ثم اللقاء بعد ذلك في قبرص تحت أشعة شمس الجنوب الدافئة، وشهر العسل الذي لا ينسى، وبعد ذلك فكر في المستقبل في جميع النتائج التي سوف تتمخض عنها مؤامرة ياجو الجهنمية في الفصل الخامس.

ثم التفت إلينا وقال: والآن فلتبدآ....

وقمنا بتمثيل المشهد كله حتى وصلنا إلى ذلك الميثاق الشهير الذي قطعه

ياجو على نفسه، والذي أقسم فيه بالسماء وبالنجوم أن يجعل عقله وإرادته وقلبه، وأن يجعل كيانه وكل ما ملكت يداه في خدمة عطيل المخدوع.

وعندئذ قال لنا المدير: إذا سرتما على هذا النهج في المسرحية كلها وجدتما أهدافكما المألوفة تذوب وتختفي بطريقة طبيعية في أهداف أكبر وأقل عدداً، أهداف تكون بمثابة علامات هادية على طول خط الفعل المتصل تؤدي إلى الهدف الأعلى الذي يضم بطريقة لاشعورية الأهداف الصغرى جميعها ويرسم في النهاية خط الفعل المتصل للمأساة كلها...

وحينما انتهى المدير من كلامه تحولت المناقشة إلى البحث عن الاسم الصحيح الذي يصور أول الأهداف الكبيرة، ولكن ما من شخص ولا المدير نفسه استطاع أن يهتدي إلى شيء في هذه المشكلة، ولم يكن في ذلك ما يدعو للعجب، إذ لا يمكن العثور فوراً وبعملية عقلية خالصة على هدف جذاب حقيقي متسم بالحيوية، على أننا انتهينا بالفعل إلى اسم غريب لم نجد خيراً منه يصور ذلك الهدف الأول وهو: بودي أن أضفي على ديدمونة جميع الصفات المثلى أن أضع حياتي كلها تحت أمرها ورهن إشارتها...

وعندما أخذت أمعن النظر في هذا الهدف الأكبر وجدت أنه يعينني على تقوية المشهد كله وتقوية أجزاء أخرى من دوري كذلك، وكنت أشعر بذلك كلما شرعت في تشكيل أي فعل من الأفعال المؤدية إلى هدفي النهائي، ألا وهو تصوير ديدمونة في صورة مثلى، بينما فقدت جميع الأهداف الداخلية الأخرى أهميتها، ومن قبيل ذلك الهدف الأول أي محاولة فهم ما يقوله ياجو، فإلى أي شيء كانت تهدف تلك المحاولة؟ لا أحد يدري، ولم الالتجاء إليها في حين كان من الجلي أن عطيل مدله بحبها ولا يفكر إلا فيها، ولا يريد أن يتحدث إلا عنها، ومن ثم كانت جميع الاستفسارات والأفكار التي تحوم حولها ضرورية له ومدعاة لسروره.

ومن ذلك أيضاً هدفنا الثاني. الاستمتاع بلحظة فراغ لذيذة، فلم تعد هذه

اللحظة هي الأخرى ضرورية أو صحيحة، لأن المغربي إذ يتحدث عنها يكون مشغولاً بشيء هام وحيوي في نظره، ولأنه كما ذكرنا من قبيل يريد أن يتصورها في صورة مثلى.

هذا ويخيل إلي أن عطيل قد استغرق في الضحك بعد أن أعطى ياجو على نفسه ميثاقه الأول، إذ كان من دواعي سروره أن يعتقد أنه ما من وصمة يمكن أن تلوث ربة هواه النقية وقد أسلمه هذا الاعتقاد لحالة هنية من طمأنينة القلب ورضا النفس، وضاعفمن عبادته لها. فلماذا؟ لنفس السبب الذي أشرت إليه آنفاً، وقد فهمت أكثر من أي وقت مضى كيف استولت الغيرة على قلبه بالتدريج. وكيف أصاب الوهن إيمانه بمثله الأعلى بطريقة لا تكاد تحس، ثم نما اعتقاده وقوى بأن الشر والضعة والخبث الذي يشبه خبث الأفاعي يمكن أن تتوارى جميعها وراء هذا الجمال الملائكي...

وسألني المدير: والآن أين أنت من أهدافك السابقة؟

فقلت: ذابت جميعها في غمرة اهتمامنا بالمثل الأعلى الضائع.

فقال متسائلاً: وما النتيجة التي يمكنكم استخلاصها مما رأيناه اليوم؟

ثم تولى هو الرد على سؤاله فمضى يقول:

لقد جعلت الممثلين اللذين يقومان بتمثيل هذا المشهد بين عطيل وياجو يدركان بنفسيهما إدراكاً عملياً حقيقة العملية التي تطغى فيها الأهداف الكبيرة على الأهداف الصغيرة، وقد أصبح كوستيا وبول يعرفان الآن أن الهدف الأبعد يجذب إليه الممثل، ويجعله يصرف النظر عن الهدف الأقرب فإذا تركت هذه الأهداف الصغرى وشأنها خضعت لما توجهها إليه الطبيعة والعقل الباطن.

ومن السهل أن نفهم مثل هذه العملية فعندما يستغرق الممثل في تتبع هدف كبير فإنه يستغرق استغراقاً كاملاً وتكون الطبيعة في مثل تلك الأوقات حرة تصدر فيما تعمله وفق احتياجاتها ورغباتها، وبعبارة أخرى فإن كوستيا وبول يعرفان الآن من

واقع تجربتهما أن العمل الإبداعي الذي يقوم به الممثل، وهو على خشبة المسرح إنما هو في الحقيقة مظهر من مظاهر قواه الإبداعية اللاشعورية وذلك إما في ناحية من نواحي هذا العمل، وإما في نواحيه كلها.

وهنا صمت المدير لحظة ثم استطرد قائلاً:

وسوف ترون أن هذه الأهداف الكبيرة تخضع بدورها لتحول شبيه بذلك التحول الذي تخضع له الأهداف الصغرى، وذلك عندما يطغى الهدف الأعلى عليها ويبطل فعلهاجميعاً، وتهبط مكانتها فلا تكون إلا بمثابة خطوات مؤدية إلى هدف نهائى شامل.. خطوات يتخذها الممثل بطريقة لاشعورية إلى حد بعيد.

إن خط الفعل المتصل يتكون كما تعرفون من سلسلة من الأهداف الكبيرة، فإذا أدركتم كم تتضمن هذه الأهداف الكبيرة من أهداف لا حصر أصغر منها تتحول إلى أفعال لاشعورية، أمكنكم أن تتصوروا مقدار النشاط اللاشعوري الذي يتدفق في خط الفعل المتصل في أثناء مروره بالمسرحية كلها باعثاً فيها المقدرة على التأثير في عقلنا الباطن بطريقة غير مباشرة.

-٥-

إن القوة الخلاقة الإبداعية لخط الفعل المتصل تناسب تناسباً طردياً مع قوة الجاذبية التي يتسم بها الهدف الأعلى. وهذا لا يكسب الهدف الأعلى مكان الصدارة والأولوية في عملنا فحسب، بل إنه يضطرنا إلى الاهتمام بنوع هذا الهدف الأعلى اهتماماً خاصاً..

وثمة كثير من المخرجين المجربين، الذين يستطيعون أن يحددوا الهدف الأعلى من فورهم وعفو خاطرهم لأنهم يعرفون "سر الصنعة" ولأنهم أصحاب خبرة طويلة فيها، إلا أن هؤلاء لا ترجى منهم فائدة فيما نحن بسبيله.

وثمة مخرجون ومؤلفون مسرحيون آخرون يجتهدون في استنباط موضوع رئيسي للمسرحية يكون ذا طابع عقلي بحت. ومثل هذا الموضوع يكون

بارعاًودقيقاً، ولكن يفتقر مع ذلك إلى استهواء الممثل إنه قد يصلح في إرشاد الممثل لكنه لا يمكن أن يهبه قوة إبداعية خلاقة.

ولكي نحدد نوع الهدف الأعلى الذي يكون بمثابة القوة الحافزة في المسرحية والذي نفتقر إليه حقاً لتنبيه طبائعنا الداخلية، فإنني سألقي عدداً من الأسئلة وأتولى أنا الرد عليها.

١- هل نستطيع أن نستخدم هدفاً أعلى لا يكون صحيحاً من وجهة نظر المؤلف، مع أنه جذاب من وجهة نظرنا نحن الممثلين؟

- كلا لأن مثل هذا الأمر لا يكون عديم الجدوى فحسب. بل يكون ضاراً أيضاً، إنه لن يفيد إلا في إبعاد الممثلين عن أدوارهم وعن المسرحية.

٢- هل نستطيع أن نستخدم موضوعاً رئيسياً لا يكون له إلا طابع عقلي فحسب؟

- كلا.. فإننا لا نستطيع أن نستخدم هدفاً لا يعدو أن يكون ثمرة جافة من ثمار التفكير أو الاستدلال الخالص ومع ذلك فإن الهدف الأعلى الذي نصل إليه بعقولنا الواعية ويأتي نتيجة التفكير خصب خلاق، أمر ضروري.

٣- وماذا عن الهدف العاطفي؟

- إنه ضروري ولازم لنا بصفة مطلقة، ضروري كالهواء ونور الشمس.

٤- وماذا عن الهدف الذي يقوم على أساس من إرادتنا ويستوعب كياننا النفسي والجسماني جميعاً؟

- إنه ضروري كذلك.

٥- وماذا يمكن أن يقال عن الهدف الأصلي الذي يستهوي مخيلتنا الإبداعية ويستولي على مجامع انتباهنا، ويشبع حاسة الصدق والإيمان من نفوسنا، وجميع عناصر مزاجنا النفسي الداخلي؟

– إن أي موضوع يبعث الحركة والحياة في قواك الداخلية الخلاقة، إنما هو غذاء وشراب لا غناء لك عنه باعتبارك ممثلاً.

ويترتب على ذلك أن ما نحتاج إليه هدف أعلى ينسجم مع أغراض مؤلف المسرحية، ويلقي في الوقت ذاته صدى في نفوس الممثلين، ومعنى ذلك أننا يجب ألا نبحث عن الهدف الأعلى في المسرحية وحدها، بل في نفوس الممثلين كذلك.

أضف إلى ذلك أن الفكرة نفسها، في الدور نفسه إذا كلف بالتعبير عنها كافة الممثلين الذين يقومون بهذا الدور، صورها كل منهم بطريقة تختلف عن طريقة الآخر، ولنضرب لذلك مثالاً بهدف بسيط وواقعي للغاية مثل: « أريد أن أصبح غنياً، ولكم أن تتخيلوا شتى الدوافع الخفية والوسائل والتصورات الدقيقة التي يمكنكم أن تجدوها في فكرة الثروة والحصول عليها، كما تدخل في هذه المشكلة عناصر شخصية كثيرة ولا يمكن إخضاعها للتحليل الواعي.

ثم خذوا مثالاً آخر عن هدف أعلى أشد تعقيداً كتلك الأهداف التي نجدها في أعماق مسرحية رمزية لإبسن، أو مسرحية تأثرية أو انطباعية لميترلينك يتضح لكم أن العنصراللاشعورى بها عمقاً أكثر وتركيباً وأكثر التصاقاً بالعامل الفردي بما لا يدع مجالاً للمقارنة.

كل هذه الاستجابات الفردية لها أهمية عظيمة، فهي تبعث في المسرحية حياة وتضفي عليها لوناً، ولولاها لأصبح الموضوع الرئيسي جافاً وميتاً، ولكن أي شيء ذاك الذي يجعل لموضوع ما ذلك السحر الغامض الذي يلهب جميع الممثلين الذي يقوم كل منهم بتمثيل الدور نفسه؟ إنه في الأغلب الأعم شيء لاتستطيع فهم كنهه، شيء ينبعث من العقل الباطن، ولابد أن يكون متصلاً به اتصالاً وثيقاً.

وهنا يكون الضيق قد استولى على فانيا مرة أخرى فيسأل المدير: وإذن فما سبيلنا للوصول إليه؟

ويقول المدير: يكون ذلك بإتباع نفس الطريقة التي تتبعها إزاء العناصر المختلفة، إنك تسير بالعنصر إلى أقصى حدود الصدق والإيمان به إيماناً خالصاً، إلى النقطة التي يبدأ عندها العقل الباطن عمله من تلقاء ذاته.

وهنا أيضاً يجب عليك أن تسهم بتلك «الإضافة » الصغيرة، البالغة الأهمية مع ذاك وهو نفس ما فعلته عندما كنا نناقش التطور الكامل لوظائف «العناصر» وعندما كنا نناقش مسألة خط الفعل المتصل.

ويقول أحد الزملاء: ليس من السهل العثور على هدف أعلى له مثل هذه القوة التي لا تقاوم.

ويجيبه المدير قائلاً: من المستحيل القيام بذلك دون إعداد داخلي أما الأسلوب الذي يتبع عادة فيختلف تمام الاختلاف. إذ يجلس المخرج في مكتبه ويقرأ المسرحية، ثم يعلن للممثلين في معظم الأحيان تقريباً عن الموضوع الرئيسي في التدريب الأول، ويحاول الممثلون أن يسيروا في الاتجاه الذي عينه، وقد يهتدي البعض – بمحض الصدفة – إلى الجوهر الداخلي للمسرحية، بينما يعالجها البعض الآخر من الخارج وبطريقة سطحية شكلية وقد يستخدمون بادئ ذي بدء التفسير الذي أشار به المخرج حتى يتجه عملهم الوجهة الصحيحة، إلا أنهم يتجاهلون ذلك التفسير فيما بعد. إنهم يتبعون طريقة منطريقتين: إما أن ينفذوا ما رسم لهم في خطة الإخراج من أعمال، وإما أن يشغلوا أنفسهم بالعقدة وبأداء الفعل والكلام أداء آلياً.

ومن الطبيعي أن الهدف الأعلى الذي يتمخض عن مثل هذه النتائج يكون هدفاً فقد كل ماله من الأهمية. إن من واجب الممثل أن يجد لنفسه بنفسه الموضوع الرئيسي للمسرحية، وإذا حدث لأي سبب من الأسباب أن قدم إليه شخص آخر ذلك الموضوع، فيجب عليه أن يتمثله في نفسه إلى أن تتأثر به بعواطفه هو.

ولكن هل يكفي لكي يجد الممثل الموضوع الرئيسي، أن يستخدم الطرق المعتادة التي ترسمها الوسائل الفنية النفسية لتحقيق حالة إبداع داخلية صحيحة، على أن يزيد بعد ذلك تلك اللمسة الإضافية التي تؤدي إلى منطقة العقل الباطن؟

بالرغم مما للعمل التمهيدي عندي من قيمة عظيمة، أجدني مضطراً إلى الاعتراف بأن نفس الحالة الداخلية التي تترتب على هذا العمل التمهيدي تعجز عن الاهتداء إلى الهدف الأعلى، لأنكم لا تستطيعون أن تتلمسوا الطريق إليه خارج نطاق المسرحية ذاتها، ولذلك يجب عليكم أن تستشعروا ولو إلى درجة قليلة الجو العام لوجودكم المتخيل في المسرحية، وبعد ذلك تصبون هذه المشاعر في حالتكم الداخلية التي أعددتموها من قبل، وكما تحدث الخميرة حالة التخمر في العجينة فإن إحساسكم بأنكم تعيشون في المسرحية يجعل قواكم الإبداعية تصل إلى درجة الغليان أو التخمر. وأقول أنا معبرا عما أشعر به من حيرة وكيف ندخل هذه الخميرة في حالتنا الإبداعية الداخلية؟ كيف يمكننا أن نجعل أنفسنا نستشعر حياة المسرحية حتى قبل أن نقوم بدراستها؟

ويؤيدني جريشا قائلاً: يجب بالطبع أن يدرس الممثل المسرحية وموضوعها الرئيسي أولًا.

ويقاطعه المدير قائلاً: هل تعني أن تدرسها على البارد ودون أي إعداد؟ لقد سبق أن شرحت لك النتائج التي تترتب على ذلك، وسبق أن اعترضت على هذه الطريقة في النظر إلى المسرحية أو الدور.

على أن اعتراضي الأساسي ينصب على وضع الممثل في موقف مستحيل، إذ لا يجب أن نغذي الممثل قسراً عنه بأفكار الآخرين، أو تصوراتهم أو ذكرياتهم الانفعالية أو مشاعرهم، وإنما يجب أن يعيش كل شخص خلال تجاربه الذاتية. ومن الأهمية بمكان أن تكون تلك التجارب تجارب ذاق هو حلوها ومرها، ومشابهة لتجارب الشخصية التي يقومبتصويرها. فلا يمكن أن يسمن الممثل كما يسمن

الديك، بل يجب إثارة شهيته هو أولاً. وعندما تتفتح شهيته للإبداع فإنه سيطلب المادة التي يفتقر إليها للقيام بالأفعال البسيطة، ومن ثم يستطيع أن يستوعب ما يعطى له، ويحوله إلى شيء يصبح من صنعه هو ومهمة المخرج هي جعل الممثل يطلب ويبحث عن التفصيلات التي من شأنها أن تبث الحياة في دوره، والممثل لا يفتقر إلى هذه التفصيلات للقيام بتحليل عقلي لدوره، وإنما يفتقر إليها لتحقيق أهداف مطابقة للواقع...

هذا بالإضافة إلى أن أي معلومات أو مواد لا يفتقر إليها الممثل افتقاره سريعة لبلوغ أهدافه لا يترتب عليها سوى إتخام ذهنه وعرقلة عمله، وهذا ما ينبغي للممثل أن يتجنبه وبخاصة في أثناء المرحلة الأولى من مراحل الخلق والإبداع..

وهنا يهتف فانيا متسائلاً: وإذن فماذا في وسعنا أن نفعل؟ وينضم جريشا إلى فانيا قائلاً: هذا صحيح فأنت تنصحنا بعدم دراسة المسرحية، ومع ذلك فأنت تقول لنا: إننا يجب أن نعرفها.

ويجيب المدير رداً على هذا الاعتراض: يجب أن أذكركم مرة أخرى بأن العمل الذي تناقشه يقوم على أساس خلق خطوط تتكون من أهداف جسمانية صغيرة يسهل تحقيقها، ومن حقائق صغيرة، ومن إيمان بتلك الحقائق التي تستمدونها من المسرحية نفسها والتي تضفي على المسرحية جواً عاماً تشيع فيه الحياة... وينبغي لكم قبل القيام بدراسة المسرحية أو الدور دراسة تفصيلية أن تقوموا بأداء فعل واحد صغير (ولا يهمني كم يكون صغيراً) بصدق وإخلاص.

ولنفرض مثلاً: أن شخصاً من أشخاص الرواية عليه أن يدخل إلى حجرة معينة ويلتفت تورتسوف إلى فانيا يقول له: هل تستطيع أن تدخل حجرة ما؟ ويجيب فانيا على الفور أستطيع.

حسن إذن ادخل ولكن دعني أؤكد لك أنك لا تستطيع أن تفعل ذلك مالم تعرف أين أنت، ومن أين أتيت وأي حجرة تدخل، ومن الذي يعيش في المنزل،

وعدد آخر من الظروف التي لابد أن تؤثر في عملك. فإذا أردت أن تستوفي جميع هذه العناصروجدت نفسك مضطراً إلى معرفة شيء عن حياة المسرحية.

أضف إلى ذلك أنه يجب على الممثل أن يتمثل هذه الافتراضات ويتملاها في سريرته، ويفسرها التفسير الذي يراه هو، لا ما يراه غيره. أما إذا حاول المخرج أن يجبره على الاقتناع بتلك الافتراضات دون أن يهضمها فلن يترتب على ذلك سوى الافتعال.

على أن هذا أمر لا يمكن أن يحدث في طريقتنا هذه، لأنها طريقة تتيح للممثل أن يطلب من المخرج مساعدته إذا افتقر إلى تلك المساعدة، وهذا شرط هام من شروط الإبداع الشخصي الحر.

وإذن: فواجب أن يتمتع الفنان بكامل حريته في استخدام استعداده النفسي والإنساني الخاص، لأن هذا الاستعداد هو المادة الوحيدة التي يمكنه أن يشكل منها روححية لدوره. وحتى إذا كان ما يسهم به الممثل في هذا المجال شيئاً ضئيلاً، فهو خير له وأفضل لأنه نابع من نفسه هو.

والآن لنفرض أنك قابلت دائناً عند دخولك تلك الحجرة، وذلك وفقاً لما يقتضيه موضوع الرواية أو عقدتها، وأنك قد تأخرت كثيراً في سداد دينك فماذا كنت تفعل؟؟

ويهتف فانيا قائلاً: لا أعرف.

بل يجب أن تعرف، وإلا عجزت عن القيام بدورك واكتفيت بأن تلقي كلماتك بطريقة آلية، ويكون تمثيلك متكلفاً بدلاً من أن يكون صادقاً يجب أن تضع نفسك في موقف شبيه بموقف الشخصية التي تصورها، وتضيف افتراضات جديدة إذا اقتضت الضرورة حاول أن تتذكر حالتك عندما تكون أنت نفسك في موقف مماثل، حتى إذا لم يكن قد مر بك موقف كهذا قط، فيجب أن تصطنع موقفاً خيالياً، علماً بأنه يمكنك أحياناً أن تحيا في الخيال حياة أغنى وأقوى من حياة

الواقع. فإذا أعددت العدة لعملك بطريقة إنسانية حقة، لا بطريقة آلية، وإذا كانت أفعالك منطقية ومتسقة وإذا وضعت نصب عينيك جميع الظروف المحيطة بحياة دورك، فلست أشك لحظة واحدة في أنك ستعرف كيف تتصرف التصرف اللائق. ثم قارن ما استقر عليه رأيك بما تتضمنه عقدة المسرحية، وستشعر بوجود ارتباط معين – يتفاوت قوة وضعفاً – بين أفعالك وبين العقدة.

وستشعر بأنك لو وجدت في ظروف الشخصية التي تمثلها، ولو كانت لك آراؤها ومركزها الاجتماعي لكنت ملزماً بأن تتصرف كما تتصرف تلك الشخصية.

ونحن ندعو هذا الارتباط بينك وبين الدور «الإحساس بنفسك في الدور، وإحساسك بالدور في نفسك ».

وافترض أنك قرأت المسرحية بأكملها، وأنك أمعنت النظر في مشاهدها وأجزائها وأهدافها جميعاً، وأنك اهتديت إلى الأفعال الصحيحة وعودت نفسك على القيام بها من أولها إلى آخرها، فإنك عندئذ تكون قد كونت صورة خارجية لأعمالك في المسرحية، وهي الصورة التي نسميها الحياة المادية أو الجسمانية للدور فإلى من تنتمي هذه الأعمال، إليك أم إلى الدور؟

ويقول فانيا: تنتمي إلي بالطبع.

فيقول المدير:

إن المظهر المادي أو الجسماني ينتمي إليك، وكذلك الأفعال إلا أن الأهداف والإحساس الداخلي والتسلسل وجميع الظروف تكون مشتركة بينك وبين الشخصية التي تصورها فأين ينتهي ما يخصك وأين يبدأ ما يخص الدور»؟

ويجيب فانيا وقد تملكته الحيرة: من المستحيل معرفة ذلك.

ويقول المدير: «كل ما يجب أن تتذكره هو أن الأفعال التي اهتديت إليها ليست أفعالاً خارجية فحسب، وإنما هي قائمة على مشاعر داخلية وأنها تكتسب مزيداً من القوة عن طريق إيمانك بها، إذ يوجد في نفسك وبمحاذاة خط الأفعال

المادية خط متصل من المشاعر المتاخمة للعقل الباطن فليس في وسعك أن تتبع خط الأفعال الخارجية في صدق واستقامة دون أن تحس بالمشاعر التي تتفق وتلك الأفعال.

وهنا بدرت من فانيا حركة تدل على اليأس، فاستطرد المدير قائلاً:

أرى أن رأسك يدور من الآن، وهذه بشرى طيبة لأنها تدل على أن جزءاً كبيراً من دورك قد امتزج بذاتك بالفعل إلى حد أنك لا تستطيع أن تميز بين نفسك ودورك بأي حال من الأحوال. ومادامت هذه الحالة متحققة فإنك ستشعر بأنك أقرب إلى دورك من أي وقت مضى.

فإذا درست مسرحية بأكملها بهذه الطريقة، تكون في ذهنك إدراك حقيقي لحياتها الداخلية، ولهذه الحياة أهمية قصوى حتى وهي لا تزال في الطور الأول لتكونها أضف إلى ذلك أنك تستطيع حينئذ أن تتحدث عن الشخصية التي تمثلها كما لو كنت تتحدث عن نفسك، ولهذا أهمية بالغة وأنت تطور عملك بطريقة منتظمة منهجية وبالتفصيل إذا يصبح لكل ما تضيفه إلى الدور من ملامح تستمدها من نفسك مكانه المناسب، ولذا فإنه ينبغي لك أن تصل بنفسك إلى الحالة التي تستطيع فيها السيطرة على دور جديد بطريقة ملموسة، كما لو كانت حياة الدور هي حياتك أنت نفسك. وعندما تحس بتلك القرابة الحقيقية أو الاتساق بينك وبين دورك فإنك تصبح قادراً على امتدادحالة الإبداع الداخلية بما تحتاج إليها من مشاعر – تلك الحالة التي تتاخم العقل الباطن متاخمة شديدة – كما تصبح قادراً على البدء في دراسة المسرحية ودراسة مشروعها الرئيسي بشجاعة.

إنكم تدركون الآن أي جهد طويل شاق يقتضيه منكم العثور على هدف أعلى موسوم بالسعة والعمق والقدرة على تحريك المشاعر، والعثور على خط فعل متصل يكون كفيلاً بإيصالكم إلى مشارف العقل الباطن، ثم حملكم إلى أعماقه حملاً. كما أنكم ترون الآن أنه من الأهمية بمكان أن تدركوا في أثناء بحثكم عن الهدف

الأعلى ماذا كان يرمي إليه مؤلف المسرحية، وأن تهتدوا في أعماقكم إلى وتر حساس يستجيب لما كان يرمي إليه...

وكم من مرة نهتدي إلى مشروع معين ثم نجد أنفسنا مضطرين إلى التخلي عنه والبحث عن غيره. كم من مرة يجب علينا أن نصوب نحو الهدف ونطلق النار قبل أن نوفق إلى إصابة الهدف.

فينبغي لكل فنان حق أن يجعل شغله الشاغل في أثناء وجوده على خشبة المسرح تركيز قواه الخلاقة بأكملها على الهدف الأعلى وخط الفعل المتصل بأوسع وأعمق معانيها، وعليها وحدهما فإذا كان هذان صحيحين تم كل شيء بفعل الطبيعة بطريقة لاشعورية و بما يشبه المعجزة. وهذا يمكن أن يحدث بشرط أن يخلق الممثلدوره من جديد، بإخلاص وصدق وبساطة في كل مرة يعيد فيها تمثيل الدور.. ولابد من توافر هذا الشرط لكي يتسنى للممثل أن يحرر فنه من التمثيل الآلي ذي القوالب الجامدة ومن "الحيل" ومن جميع صور التصنع، فإذا تمكن الممثل من تحقيق ذلك زخرت المنصة من حوله بأناس حقيقيين وحياة حقيقية، وفن حي بريء من جميع الشوائب التي تحط من قيمته.

-٦-

هتف المدير في بداية درس اليوم قائلاً: والآن هيا بنا نخط خطوة أخرى إلى الأمام. تخيلوا « فناناً مثالياً » وطد العزم على تكريس حياته لهدف واحد كبير في الحياة هو تسلية الجمهور، والتسامي به عن طريق تقديم صورة فنية رفيعة، والكشف عن مواطن الجمال الروحي المكنون في كتابات عباقرة الشعراء. فلا شك أنه سيعيد تمثيل مسرحيات وأدوار شهيرة معروفة بمفاهيم جديدة وبطرق يتوخى منها إبراز صفاتها الأكثر أهمية، وستكون حياته كلها مكرسة لتحقيق هذه الرسالة الثقافية السامية...

وقد يستغل فنان من طراز آخر نجاحه الشخصي في نقل أفكاره ومشاعره إلى

الجماهير، وعظماء الناس قد يكون لديهم العديد من الأهداف السامية.

إن الهدف الأعلى لأي مسرحية من مسرحيات أمثال هؤلاء ليس إلا مجرد خطوة نحو تحقيق هدف هام هو الهدف الذي رصدوه لحياتهم، وهذا الهدف هو الذي سوف ندعوه « الهدف الأسمى » وسوف نطلق على طريقة تنفيذه اسم « الخط الأسمى للفعل المتصل ».

ولكي أصور لكم ما أرمي إليه أقص عليكم واقعة حدثت لي شخصياً:

حدث منذ زمن طويل، عندما كانت فرقتنا تقدم مسرحياتها في سان بطرسبرج « لينينجراد» أن اضطررت للبقاء في المسرح إلى ساعة متأخرة من الليل بسبب تدريب فاشل لم نكن قد أعددنا له الأعداد اللازم. وكنت متعباً ومغضباً وأنا أغادر المسرح. وفجأة وجدت نفسي وسط حشد كبير من الناس تجمعوا في الميدان الواقع أمام المسرح، وقد أوقد بعضهم ناراً ليستدفئ، وجلس البعض على مقاعد صغيرة وضعوها فوق الجليدوهم يغالبون النوم، بينما تجمع البعض الآخر في خيام تقيهم البرد والريح. وكان هذا العدد الكبير من الناس الذي يعد بالآلاف ينتظر مطلع الصباح، وفتح شباك التذاكر.

وقد تأثرت لذلك تأثراً بالغاً، ولكي أدرك مغزى ما كان هؤلاء الناس يعملون، كان علي أن أسائل نفسي: أي حادث كبير وأي مطمح خطير وأي شخصية جليلة القدر، وأي عبقري طبقت شهرته الآفاق، يمكن أن يغريني بالانتظار في العراء وتحت وطأة البرد وأنا أرتعد ليلة بعد الأخرى ولا سيما إذا كانت مثل تلك التضحية لن يترتب عليها فوزى بالتذكرة المطلوبة، بل مجرد حصولي على بطاقة تتيح لى حق الوقوف في الصف على أمل الفوز بمقعد في المسرح؟.

ولم أستطع الإجابة على هذا السؤال، إذ لم يسعني العثور على واقعة يمكن أن تدفعني إلى المخاطرة بصحتي – وربما بحياتي – من أجل تحقيقها. فتصوروا مدى حب أولئك الناس للمسرح! إن واجبنا أن نضع ذلك نصب أعيننا، يا له من

شرف عظيم أن يكون في وسعنا تقديم هذا اللون الرفيع من السعادة إلى الآلاف من البشر!... وقد تملكتني على الفور الرغبة في أن أحدد لنفسي هدفاً أسمى تكون طريقة تنفيذه بمثابة خط أسمي للفعل المتصل في حياتي كلها، هدفاً أسمي تنطوي فيه جميع أهدافي الصغرى..

وقد يكون مكمن الخطر في ذلك هو أن نسمح لانتباهنا بالانصراف إلى مشكلة شخصية صغيرة لفترة أطول مما ينبغي.

ويتساءل أحدنا: وما الذي يمكن أن يحدث إذن؟

ويجيبه المدير بقوله: يحدث نفس ما يحدث لطفل يربط ثقلًا في طرف دوباره ويلف الدوبارة حول عصا، فكلما ازداد التفاف الدوبارة حول العصى نقص طولها وصغرت الدائرة التي ترسمها حتى يصطدم الثقل بالعصا في النهاية. ولكن لنفرض أن طفلاً آخر اعترض بعصاه طريق الثقل في أثناء دورانه، فلا شك أن قوة اندفاع الثقل تجعله يلف حول العصا الثانية مما يؤدي إلى إفساد لعبة الطفل الأول.

ونحن – الممثلين – نميل إلى الانحراف بنفس الطريقة، إذ نصرف طاقتنا إلى مشاكل لا صلة لها بهدفنا الرئيسي. وذلك بالطبع أمر ينطوي على خطر، كما أنه يؤدي إلى هبوط مستوى العمل الذي تقوم به.

–٧–

لقد كنت طوال هذه الدروس الأخيرة أشعر بالحيرة والارتباك وأنا أنصت إلى كل هذا التحليل المنطقي للاشعور أو العقل الباطن. إن اللاشعور هو الإلهام فكيف يمكن أن نخضعه للعقل؟ بل لقد كانت صدمتي أشد حين وجدت نفسي مضطراً إلى تركيب العقل الباطن بإضافة أجزاء ونتف صغيرة بعضها إلى البعض، ولذا فقد ذهبت إلى المدير وأفضيت إليه بما كان يخامرني من تلك المشكلة.

وهنا سألني: ما الذي يجعلك تظن أن العقل الباطن من اختصاص الإلهام بقضه وقضيضه؟.

ثم استدار فجأة إلى فانيا وقال: « دون أن تتريث لتفكر أعطني اسم علم فورا.

فقال فانيا: « سهم ».

فسأله تورتسوف: ولماذا اخترت السهم، ولم تقل المنضدة، وهي موجودة أمامك أو المصباح وهو موجود فوق رأسك؟

فقال فانيا: لست أدري.

فقال تورتسوف: ولا أنا. ومبلغ علمي أن أحداً لا يدري وعقلك الباطن وحده هو الذي يعرف السبب في ظهور ذلك الشيء بالذات في مقدمة تفكيرك.

ثم وجه المدير إلى فانيا سؤالاً جديداً فقال له: فيم تفكر الآن وماذا تحس؟

وقد أرتج على فانيا وقال: أنا؟ ثم مر بأصبعه في شعره وهب واقفا فجأة ثم جلس ثانية وهو يحك معصمه فوق ركبتيه، ثم التقط قصاصة ورق كانت على الأرض وأخذ يطويها، وكل ذلك استعداداً للإجابة على السؤال.

وعندئذ أطلق تورتسوف ضحكة مرحة وقال:

أريد أن أراك تقوم بطريقة شعورية بكل حركة صغيرة بدرت منك الآن قبل أن تجيب على سؤالي إن عقلك الباطن وحده يستطيع أن يفسر لغز قيامك بكل تلك الحركات.

وهنا التفت إلي ثانية وقال: هل لاحظت أن جميع الحركات التي بدرت من فانيا كانت تفتقر إلى الإلهام وإن تكن تشتمل على قدر كبير من اللاشعور؟ إنك لتجد نفس الشيء إلى حد ما في كل فعل وفي كل رغبة أو مشكلة أو شعور وفي كل فكرة اتصال أو تكيف، مهما بلغ ذلك كله من البساطة، فإننا عادة قريبون قرباً شديداً من اللاشعور، ونحن نجده في كل خطوة نخطوها ولكننا لا نستطيع – لسوء الحظ – أن نستغل جميع لحظات اللاشعور هذه لتحقيق أغراضنا، كما أن عدد هذه اللحظات يتضاءل عندما نكونفي أشد الحاجة إليها، أعني عندما نكون

على خشبة المسرح، وعبثًا تحاولون العثور على شيء منها في مسرحية حسنة الصنعة كثيرة الأصباغ بادية الابتذال، لأنكم لن تجدوا في مثل تلك المسرحيات شيئاً اللهم إلا تمثيلاً يعتمد على عادات جامدة آلية وشعورية يلتزم بها الممثلون.

فاعترض جريشا قائلاً: ولكن العادات الآلية تكون لاشعورية إلى حد ما

ويجيب تورتسوف على هذا الاعتراض قائلاً: نعم، لكنها لا تكون من نوع العادات اللاشعورية التي نناقشها الآن. فنحن في حاجة إلى لاشعور إنساني خلاق، والمكان الذي نبحث فيه قبل غيره عن هذا اللاشعور يجب أن يكون في هدف مثير. وفي خط الفعل المتصل لهذا الهدف. والشعور واللاشعور في هذين"الهدف وخط الفعل" يمتزجان امتزاجاً بارعاً يدق عن الأفهام، فعندما يستغرق الممثل في هدف عميق التأثير استغراقاً تاماً، لدرجة انصراف الممثل بكل كيانه إلى تحقيق ذلك الهدف فإنه يصل إلى تلك الحالة التي نسميها الإلهام وعندما يكون الممثل في تلك الحالة فإن كل ما يفعله تقريبًا يكون صادراً عن العقل الباطن، ولا يكون لديه أي إدراك شعوري للطريقة التي يتحقق بها غرضه.

فأنتم ترون أن هذه الفترات التي يطغى فيها اللاشعور فترات متناثرة وتحدث من وقت لآخر في جميع مراحل الحياة والمشكلة التي نواجهها هي التغلب على أي شيء يمكن أن يعوق طريقها، وتقوية أي عامل من العوامل التي تسهل قيامها بوظيفتها.

وكان درسنا اليوم درساً قصيراً لأن المدير كان عليه أن يشترك في حفلة تمثيلية في المساء.

-٨-

قال لنا المدير اليوم وهو يدخل الفصل ليلقي علينا الدرس الأخير.. والآن فلنلق نظرة عامة شاملة على كل ما قمنا به حتى الآن.

لابد أن يكون كل منكم، بعد عمل استغرق حوالي العام، قد كون فكرة

محددة عن عملية الإبداع أو الخلق المسرحي، فلنحاول أن نقارن بين فكرتكم عن هذه العملية الآن، والفكرة التي كانت مستقرة في أذهانكم عند مجيئكم إلى هذه المدرسة..

هل تذكرين يا ماريا بحثك عن « دبوس » الزينة بين طيات هذا الستار، لأن استمرارك في الدراسة بمدرستنا كان معلقاً بعثورك عليه؟ هل تذكرين كم بذلت من جهد في تلك المحاولة؟ وكيف كنت تهرولين هنا وهناك وتتظاهرين بتمثيل اليأس، وهل تذكرين سرورك بما كنت تفعلين؟ أيمكن أن يرضيك ذلك النمط من التمثيل الآن؟

وفكرت ماريا لحظة ثم أشرق وجهها بابتسامة مرحة، ثم هزت رأسها بطريقة تدل بوضوح على أن ذكرى أساليبها السابقة الساذجة قد أصبحت شيئاً مسلياً.

وعند ذلك يقول المدير: أترين؟ إنك تضحكين الآن، فلماذا؟ لأنك كنت اعتدت التمثيل بشكل عام، محاولة الوصول إلى هدفك بهجوم مباشر فليس غريبًا أن يكون كل ما كنت تحققينه حينذاك هو إعطاء صورة خارجية وخاطئة لمشاعر الشخصية التي كنت تقومين بتصويرها.

والآن أذكري تجربتك عندما كنت تقومين بتمثيل مشهد الطفل اللقيط ووجدت نفسك تهدهدين طفلاً قد فارق الحياة، ثم خبريني: عندما تقارنين بين مزاجك النفسي أو حالتك الداخلية في ذلك المشهد، وبين مبالغتك القديمة فهل تشعرين بالرضا عما تعلمته هنا خلال هذه السنة الدراسية؟

واستغرقت ماريا في التفكير، وكان تعبير وجهها يوحي في أول الأمر بالجد، ثم بالاكتئاب، ثم مرت لحظة كانت تبدو في عينها نظرة تنم عن الفزع، وبعد ذلك هزت رأسها مؤيدة ما ذهب إليه المدير.

فقال لها تورتسوف:

إنك لم تعودي تضحكين الآن، فلا شك أن مجرد ذكرى ذلك المشهد

أوشكت أن تدفع الدموع إلى عينيك. لماذا؟ لأنك اتبعت في تمثيل ذلك المشهد سبيلاً مختلفاً تمام الاختلاف عما كنت تفعلين من قبل، فلم تحاولي السيطرة على مشاعر جمهورك بطريقة مباشرة، بل غرست البذور وتركتها تنمو وتؤتي ثمارها، وبذلك انتهجت قوانين الطبيعة الخلاقة المبدعة.

إلا أنه يتعين عليك أن تعرفي كيف تستحضرين تلك الحالة المؤثرة أو (الدرامية) – إن الوسائل الفنية وحدها لا يسعها أن تخلق الصورة التي يمكنك الإيمان بها، والتي تستطيعين ويستطيع جمهورك أن يستسلموا لها استسلاماً تاماً.. وهكذا تدركين الآن أن الإبداع أو الخلق ليسا مجرد حيلة فنية، كما أنهما ليسا عرضة خارجية للصور والانفعالات كما كانت تتصورين.

إن نوع الإبداع الذي نؤمن به هو خلق وميلاد كائن جديد، هو شخص الممثل ممتزجاً بالدور. إنها عملية طبيعية تشبه ميلاد كائن بشرى.

وإذا تتبعتم كل ما يحدث في نفس الممثل خلال الفترة التي يعيشها في دورة أقررتم بصحة مقارنتى، فكل صورة درامية وفنية يتم إيداعها على المسرح هي شيء فريد ولا يمكن تكراره، وذلك كما يحدث في الطبيعة سواء بسواء.

وفي التمثيل مرحلة شبيهة بمرحلة تكوين الجنين التي يبدأ بها الخلق البشري.

ففي عملية الخلق هذه نجد الأب هو مؤلف المسرحية، والأم وهي الممثل الذي يحمل بالدور في نفسه، والإبن وهو الدور الوليد.

وهناك المرحلة الأولى التي يتعرف فيها الممثل على دوره بادئ ذي بدء، ثم يصبحان أكثر ألفة، ثم يختصمان ويصطلحان ثم يتزوجان، وفي النهاية تحدث عملية الحمل.

ويساعد المخرج في كل هذه المراحل على إتمام العملية كما لو كان يقوم بدور الخاطبة أو الشخص الموفق بين القلوب !

وفي هذه الفترة يتأثر الممثلون بأدوارهم، وهو الأمر الذي يترك آثاره في

حياتهم اليومية، ومن المصادفات العجيبة أن فترة الحمل بالدور مساوية على الأقل للفترة اللازمة لنضوج الجنين البشري بل ربما فاقتها طولاً في كثير من الأحيان. وإذا تناولتم هذه العملية بالتحليل فإنكم ستقتنعون بأن ثمة قوانين تنظم عمل الطبيعة العضوية، سواء أكانت الطبيعة تعمل على خلق شخصية بيولوجية جديدة، أو شخصية فنية جديدة.

ولن تضلوا السبيل إلا إذا عجزتم عن فهم تلك الحقيقة. أو فقدتم ثقتكم بالطبيعة أو حاولتم أن تبتكروا مبادئ جديدة، وقواعد جديدة، وقيماًعديدة، ذلك أن قوانين الطبيعة ملزمة للجميع دون استثناء والويل لمن يفكر في تحطيمها.

مؤلف الكتاب

كونستانتين ستانسلافسكى.

ولد في موسكو سنة ١٨٦٣.

- كان أبوه وأجداده من كبار التجار وأصحاب الأعمال في روسيا.
- كانت جدته ممثلة فرنسية طائرة الذكر أحبها والده وتزوجها.
- تلقى تعليماً خاصاً هو وإخوته ثم درس المسرح والتمثيل في فرنسا.
- بنى له أبوه مسرحا خاصا في سرايه.
- كان يخرج ويمثل في هذا المسرح هو وأخوته وأخواته.
- عاد إلى موسكو من دراسته في باريس سنة ١٨٨٨.
- ألف فرقته المسرحية منه ومن إخوته وبعض أنصاف الممثلين المحترفين.
- اقتنع في العقد الأخير من القرن التاسع عشر بخطأ طرق التمثيل الرابحة.
- فكر في وجرب وضع قواعد جديدة للتمثيل الصادق غير المفتعل.
- أنفق أكثر من ثلاثة ملايين روبل على تجاربه وفرقه واستوديوهاته.
- أنشأ هو وزميله دانتشنكو مسرح الفن بموسكو سنة ١٨٩٨ وهو أرق مسارح العالم الفنية بلا استثناء.
- طاف بفرقة مسرح الفن أطراف أوربا وأمريكا فبهر الجماهير هناك.
- كان ينفذ مثل المخرج الإنجليزي جوردون كريج تنفيذاً عملياً.
- تأثرت بتعاليمه جميع الفرق المسرحية في العالم كله.
- ظل مديراً لمسرح الفن ولأستوديو أوبرا موسكو حتى توفي سنة ١٩٣٨.
- أشهر كتبه كلها: حياتي في الفن – قد ترجمناه – ثم إعداد الممثل.

الفهرس